Goethes Faust

Eine Einführung

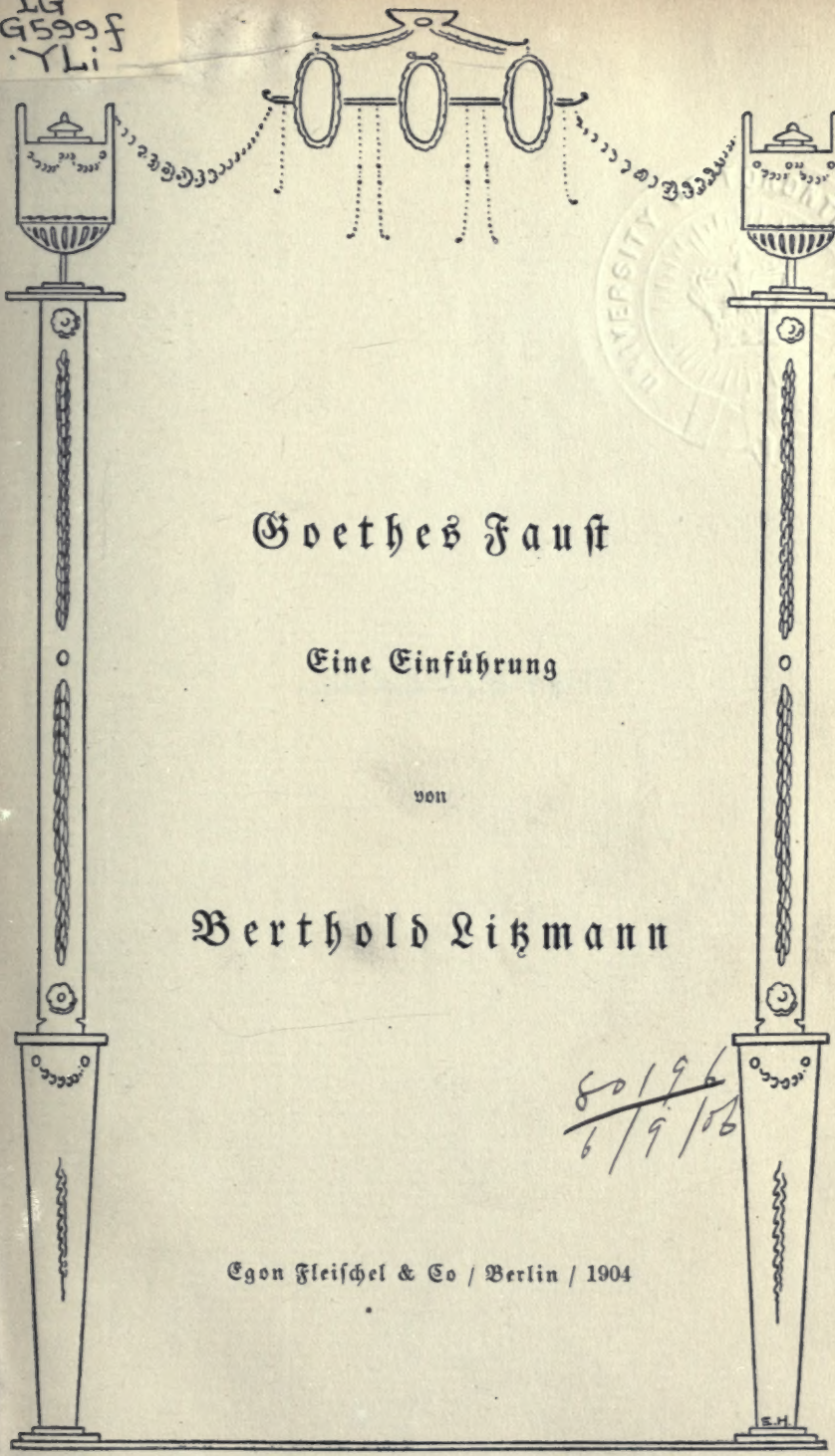
Von

Berthold Litzmann

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Goethes Faust

LG
G599f
.YLi



Goethes Faust

Eine Einführung

von

Berthold Litzmann

8 0 / 9 6
6 / 9 / 05

Egon Fleischel & Co / Berlin / 1904

Alle Rechte vorbehalten

Meinen Söhnen

Vorwort

Im Laufe der Jahre wiederholt aus meinen Zuhörerkreisen an mich gerichtete Bitten, den Inhalt meiner Faustvorlesungen in Buchform zu veröffentlichen, lassen mich glauben, daß diese „Einführung" in Goethes Faust auch Anderen, die bei der Lektüre sich nach einem Führer umsehen, vielleicht gute Dienste leisten kann. Es soll ebenso wie meine Vorlesung kein „Kommentar" sein, sondern nur eine Reihe von Fragen beantworten, die sich jedem ernsthaften Leser aufdrängen, und die doch der Laie allein in den seltensten Fällen zu lösen imstande ist.

24. September 1904.

Berthold Litzmann.

Inhaltsverzeichnis

Seite

Vorwort VII

Einleitung 1

I. Fauſt vor Goethe 9

II. Der Tragödie erſter Teil 63

1. Kapitel: Entſtehungsgeſchichte 63

2. Kapitel: Die Prologe 105

3. Kapitel: Wandlungen der Mephiſtogeſtalt, Erdgeiſt . 133

4. Kapitel: Hexenküche, Walpurgisnacht, Kerkerſzene . . 218

III. Der Tragödie zweiter Teil 247

1. Kapitel: Entſtehungsgeſchichte 247

2. Kapitel: Ariel. Szenen am Kaiſerhof 258

3. Kapitel: Helenamotiv, Homunculus, klaſſiſche Walpurgisnacht 279

4. Kapitel: Helenahandlung, Euphorion 348

5. Kapitel: Schlachtſzenen. Philemon und Baucis. Sorge, Ende 372

Einleitung.

Es sind jetzt rund dreißig Jahre, seit ich als Sekundaner eines Tages über den Faust geriet, und in dem unnennbaren Rausch des Entzückens, in den mich die Dichtung versetzte, sich mir eine neue Welt erschloß, von deren Großartigkeit und Schönheit ich bisher nicht entfernt eine Ahnung gehabt hatte. Alle anderen früher aufgenommenen, von Dichtung und Dichtern empfangenen Eindrücke traten zurück, erschienen als Nichts gegenüber dieser gewaltigen künstlerischen Offenbarung, wie sie mir im Faust aufging.

Jahrelang habe ich im Banne dieser Dichtung gestanden, und das kleine abgerissene, zerlesene Bändchen begleitete mich überall hin, trotzdem ich ein gut Teil davon längst auswendig wußte. Damals malte ich mir als Schönstes aus, die erste Kraft an eine Arbeit über die Faustsage einzusetzen, und auf dieser weiterbauend, in der Durchdringung und Verarbeitung der Gedankenwelt des Goethischen Faust mit die vornehmste Aufgabe

meines Lebens zu ſuchen. Trotzdem verſtrichen fünfundzwanzig Semeſter meiner akademiſchen Lehrtätigkeit, ohne daß ich je Goethes Fauſt in einer Vorleſung behandelt hätte.

Es haben da mancherlei Zufälligkeiten mitgeſpielt, doch der Hauptgrund iſt eine gewiſſe Scheu geweſen, eine Scheu, die ſich eben aus jenem eigentümlichen perſönlichen Verhältnis zur Dichtung erklärt.

Eine Beſchäftigung mit Goethes Fauſt kann zweierlei Ziele vor Augen haben. Einmal, die Dichtung in ihren Werdeprozeſſen zu verfolgen, die einzelnen Schichten der dichteriſchen Arbeit kritiſch zu unterſuchen, und unter peinlicher Berückſichtigung des Entwicklungsganges des Dichters im allgemeinen und im beſonderen die Arbeit ſeines Lebens vor den Augen der Zuhörer oder Leſer wachſen und entſtehen zu laſſen, wie eine Pflanze. Derartige Unternehmungen aber verlangen gemeinſame Arbeit des Lehrers und der Lernenden; um ſie zu würdigen muß der Lernende mit Hand anlegen; ſie gehören in die Seminare. Und die andere Art, wie man den Fauſt behandeln könnte, nämlich ihn weſentlich als einheitliches Kunſtwerk, wie er da iſt, zu nehmen und zu erläutern, die Schönheit und Größe des Ganzen zu erſchließen, ja die erſchien mir, je mehr ich mich hinein vertiefte, ungeahnte Schwierigkeiten aufzutun. Die Dichtung erläutern. Was heißt das? Natürlich keinen Kommentar liefern, nach berüchtigten Muſtern, von denen das Goethe-Wort gilt: „Getretener Quark wird breit, nicht ſtark.“ Was aber dann? Alſo eine Art exegetiſcher Para-

phraſe, die in den Geiſt und in den Zuſammenhang der Dichtung einführt? Das war es, was mir vor Jahren vorſchwebte. Aber wenn ich mir nun das was und wie näher überlegte, dann ſtiegen in mir Zweifel auf, ob dafür, ſelbſt wenn es mir gelänge, die Hörer durch meine Auffaſſung tiefer in den Geiſt der Dichtung hineinzuführen, ein wirkliches ernſtes Bedürfnis vorhanden ſei.

Ich ſagte mir, der Goethiſche Fauſt iſt der wertvollſte Schatz unſerer geſamten deutſchen Dichtung, er iſt ein Quell von ſo ſprudelnder Lebenskraft, daß, wer nur einmal daraus getrunken, immer wieder zu ihm zurückkehren und nicht müde werden wird, ſeinen Geiſt durch immer erneute Verſenkung zu erquicken. Und wenn ich mir ja auch nicht verhehlte, daß bei der Tragödie zweitem Teil der unmittelbare Genuß nicht ſo mühelos, wie eine ſchöne Blume, dem ſinnenden Betrachter ſich entfaltet, daß hier, um zu den Schönheiten durchzudringen, es einer gewiſſen Energie bedürfe, ſo glaubte ich doch, daß dieſe Schwierigkeiten auch dem Einzelnen nicht unüberwindlich ſeien, und daß es demnach faſt vermeſſen ſei, auf dieſem Wege beſondere Führerdienſte anzubieten.

So glaubte ich. Aber ich habe mich überzeugt, daß dieſer Glaube ein Irrtum war.

Ich habe mich überzeugt, daß das perſönliche Verhältnis zu Goethes Fauſt, das ich als ein unveräußerliches Privilegium unſerer ſtudierenden Jugend anſah, wohl zum Teil noch vorhanden iſt, daß aber die letzten anderthalb Jahrzehnte doch dies Verhältnis ſehr ge-

lockert haben; ſo ſehr, daß bei vielen von einem perſönlichen Verhältnis überhaupt nicht mehr geſprochen werden kann. Ich muß ſagen, es hat mich geradezu erſchreckt, daß nicht ein, nein drei, vier, fünfmal im Examen der allgemeinen Bildung, Kandidaten, die in ihren Fächern zum Teil ausgezeichnet beſchlagen ſich erwieſen, mir auf Fragen über den Inhalt und die Idee des größten deutſchen Dichterwerkes, das wir beſitzen, vollkommen die Antwort verſagt haben, daß mir gelegentlich rundweg erklärt wurde, man habe den Fauſt — NB! den erſten Teil, nach dem zweiten frage ich ſchon gar nicht mehr — überhaupt nicht geleſen. Bei anderen ergaben ſich zwar einige unklare Reminiszenzen, die zudem in einem Fall nicht auf Goethes Dichtung, ſondern auf Gounods Oper als Quelle zurückgingen; aber von jener Vertrautheit, wie ich ſie als ſelbſtverſtändlich, als Regel glaubte annehmen zu können, ja zu müſſen, war nichts zu finden. Das hat mich denn doch ſtutzig gemacht. Ich ſagte mir, hier iſt Gefahr im Verzuge. Es handelt ſich dabei ſelbſtverſtändlich nicht um die Examens-Fragen. Die Sache liegt tiefer.

Es handelt ſich darum, daß ein Stück des edelſten Beſitzes unſeres geiſtigen Nationalvermögens durch Gleichgültigkeit der Lebenden in Gefahr iſt, für die künftige Generation verloren zu gehen. Eine Brücke abbrechen iſt leicht, eine neue bauen iſt zehnfache Arbeit. Und weil ich mir das ſage, und weil ich mich überzeugt habe, daß hier keine Zeit zu verlieren iſt, und weil es meine Aufgabe

iſt, die Brücken, die aus einer Periode ungeheurer ſchöpferiſcher Kraft hinüberführen in eine von neuen Idealen bewegte und verwirrte Gegenwart, nicht einfallen zu laſſen, und das, was im Vergangenen lebendig iſt, in ſeiner ganzen Größe und Schönheit den Lebenden immer wieder vor die Seele zu führen, darum habe ich alle meine Bedenken zurückgedrängt und mich an eine Erläuterung des Goethiſchen Fauſt gewagt, beſtimmt, denjenigen, die ihren Fauſt gründlich kennen, die aber eben deshalb das Bedürfnis haben, ſich immer tiefer in ihn zu verſenken, einige vielleicht zu Weiterem anregende, bisher weniger Beachtetes oder Verſtandenes aufhellende Beobachtungen und Winke mitzuteilen, und ihnen zum bleibenden Beſitz das erläuternde Wort mitzugeben, das ſie vielleicht bei der ſtillen Lektüre mehr als einmal entbehrt haben; denjenigen aber, die bisher ſcheu vor der Tür geſtanden und höchſtens durch eine Ritze einen flüchtigen Blick hineingeworfen haben, denen beide Flügel weit zu öffnen und ſie die ganze Herrlichkeit, die ſie bisher nur ahnten, mit allen Sinnen genießen zu laſſen.

Ich behandle die Dichtung als Ganzes, als einheitliches, abgeſchloſſenes Kunſtwerk, wie es vorliegt; und wir wandern ſo auch in dieſen Stunden mit bedächtiger Schnelle, vom Himmel durch die Welt zur Hölle, und durch die Hölle hindurch zum Himmel zurück. Es kommt mir vor allem darauf an, das Problem, das den Dichter reizte, und das ihn von ſeinen Jünglingstagen an bis an die Schwelle des Todes beſchäftigte, in ſeinem Kern und

ſeiner Tiefe zu erfaſſen und, ſchrittweiſe den Dichter von Szene zu Szene begleitend, zu zeigen, wie es durchgeführt iſt.

Dieſer Hauptzweck wird uns aber nicht hindern, auf gewiſſe Eigentümlichkeiten der Kompoſition einzugehen, die ſich erklären aus den langen Pauſen, die zwiſchen der Arbeit lagen und die beſonders in einigen nicht wegzuleugnenden Widerſprüchen zutage treten. Im Gegenteil, der Leſer ſoll auf dieſe Weiſe teilnehmen an der inneren Geſchichte der Fauſtdichtung, dem Werden und Wachſen der einzelnen Motive, an der Betrachtung der Wandelungen, Verſchiebungen, die im Laufe der Jahre teils durch veränderte Lebensperſpektive des Dichters im allgemeinen, teils durch beſondere Zwiſchenfälle gewiſſe Motive und Szenengruppen erfahren haben. Es wird dabei im erſten Teil der Dichtung, wo, an Vertrautes und Bekanntes anknüpfend, vieles nur andeutend berührt oder gar überſprungen werden kann, möglich ſein, um ſo intenſiver die Konſtruktion der Fundamente in ihrer Anlage zu erörtern und in den verſchiedenen Phaſen des Baues zu beleuchten. Aber ebenſo, wie ich hoffe, daß durch dieſe Art des Verfahrens eine Erweiterung und Vertiefung des Verſtändniſſes für den Fauſt angebahnt, daß Altbekanntes dadurch in neuem Licht erſcheinen wird, ebenſo glaube ich, daß, wenn ich dieſen Weg auch im zweiten Teil zu führen verſuchte, wir alsbald gewahr würden, daß er auf dieſem von den meiſten bisher nur wenig, von manchen noch gar nicht betretenen Boden nicht zum Ziele führt, dem ich zuſtrebe.

Beim ersten Teil ist die Aufgabe, im gewissen Sinne vor Augen zu führen, wie viel auch noch dem eifrigen Faustleser gewöhnlich von dem tieferen Gehalt verborgen bleibt, wie manches Rätsel da noch geknüpft ist, das nur beim Eindringen in Wachsen und Werden des Ganzen sich erschließt.

Beim zweiten kommt es mir darauf an, zu zeigen, wie viel weniger dunkel und schwer verständlich, wie viel leichter, zugänglicher im Ganzen der Gedankengehalt der Dichtung ist, als das allgemeine Vorurteil anzunehmen geneigt ist. Beim ersten Teil werde ich daher oft zum Verweilen einladen bei Stellen, die zunächst vielleicht dieser eingehenden Erörterung nicht zu bedürfen scheinen; beim zweiten schlage ich einen Richtweg ein, der möglichst grade zum Ziel führt, die Hauptstationen, von denen Licht auf das Ganze und seine Teile strahlt, berührt, der sich bei Nebensächlichem aber nicht aufhält. Es wird ein allgemeiner Orientierungsgang sein, der zu weiterem Studium anregen, nicht End- sondern Ausgangspunkt zu persönlicher Beschäftigung mit der Tragödie zweitem Teil werden soll. Ich bin mir dabei bewußt, daß ich auf diese Weise von den vielen Rätseln, die der Dichtung zweiter Teil aufgibt, nur einen Bruchteil werde lösen können, daß noch viel zu deuten und im einzelnen zu fragen übrig bleibt. Aber einmal macht jeder von uns die Erfahrung, je älter er wird, und je öfter er zu diesem reinsten Quell höchster Poesie zurückkehrt, daß im Sinnen immer neue Gesichtspunkte auf-

tauchen und neue Geheimniſſe ſich erſchließen und neue Fragen und Rätſel ſich knüpfen, wenn andere ſich löſen, ſo daß eine Ausſchöpfung des ganzen Gehaltes der Dichtung ebenſo eine Lebensarbeit iſt, wie es eine war, die Dichtung zu ſchaffen; und andererſeits glaube und hoffe ich doch, durch die Hinweiſe, die ich im Folgenden gebe, denen, die bisher der Fauſtdichtung als Ganzes ſcheu und ſkeptiſch gegenüberſtanden, einen Weg erſchließen zu können, auf dem ſie ſelbſtändig weiter wandern und bei deſſen Verfolgung ſie heimiſch werden können auch in den labyrinthiſchen Pfaden des zweiten Teils.

I

Faust vor Goethe

Die Geburtsstätte der Faustdichtung ist die Sturm- und Drangperiode. Die kritische Zeit ist die Wende der sechziger und siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts. Das Zeitalter der Aufklärung hat sich überlebt, das für Gerechte und Ungerechte, für Kluge und Toren gleicherweise über die tiefsten Probleme das Licht einer phantasielosen Aufklärung zu verbreiten sich begnügt. Die Jugend, an Rousseau geschult, empört sich instinktiv gegen jene demokratische Gleichmacherei, die alles Geheime und alles Besondere im Menschen verständnislos ignoriert und jede Regung eines Sonderwillens dagegen als Rückfall in Barbarei und Schwarmgeisterei verdammt. Jahrhunderte hat man es sich auf allen Gebieten geistigen Lebens gefallen lassen: die Regeln der Vernunft regieren die Welt, das Regelmäßige ist alles, die Individualität muß sich beugen oder brechen unter dem Gesetz der Vernunft; nun bäumt sich die Jugend dawider auf, sucht

bei anderen Quellen Stillung ihres Durſtes nach Erkenntnis und ſucht ſich andere perſönliche Ideale; ein neues Perſönlichkeitsideal, wie es, wir ſagen eben, mit fauſtiſchen Zügen, ſchon in den Schriften Hamanns auftritt, und das in ſeines Schülers Herders Werken, vor allem in dem Reiſetagebuch, ſchon zu auf die Sinne wirkenden Szenen ſich verdichtete, die wir heute nicht leſen können, ohne wörtlichen Anklängen an die erſten Monologe des Goethiſchen Fauſt zu begegnen. Man begeiſtert ſich für jene Naturen, die ſich ſelbſt aufs Spiel ſetzen, die alles, was ſie haben und ſind, in die Schanze ſchlagen, um ihr Ziel zu erreichen, mag es Erkenntnis, Genuß, Macht oder wie ſonſt ſich nennen, jene Menſchen, die unbekümmert um die perſönlichen Folgen, alles niederkämpfen, was ſich ihnen in den Weg ſtellt.

In dieſer Stimmung wird die erſte und gewaltigſte Verkörperung trotzigen Eigenwillens geboren, aus dem Gefühl der Kraft, Prometheus der Titane, der den Göttern Hohn ſpricht:

Hier ſitz ich, forme Menſchen
Nach meinem Bilde.
Ein Geſchlecht, das mir gleich ſei
Zu leiden, weinen,
Zu genießen und zu freuen ſich:
Und dein nicht zu achten wie ich.

der Jugend zum Symbol eigner Kräfte und Wünſche. Nach ähnlichen Stimmungen, Stimmen und Helden

wittert sie; nach Zeiten und Persönlichkeiten, die einen gleich starken Drang haben, sich auszuleben, nach Zeiten des Kampfes, wo im Aufeinanderplatzen der Geister die schroffsten Gegensätze trotzig ihr Recht verlangen, wo die Schwachen und Zaghaften zermalmt werden, die Großen aber, die Eigenen, das Feld behaupten oder im Sturz eine Welt mit in Trümmer schlagen.

Nirgendwo aber trat dieses dem rückschauenden, suchenden Blick der jungen Generation greifbarer und gewaltiger entgegen als in dem Zeitalter, das ihm zwei der Hauptlebensquellen zur Erneuerung der Sprache und der künstlerischen Anschauung, Luthers Bibelübersetzung und Shakespeare geschenkt, als im Zeitalter der Reformation. Welche Fülle von Kontrasten und welche Fülle von reckenhaften und geheimnisvollen Gestalten und Gewalten! Urwüchsige Manneskraft, durch kein Grübeln und Sinnen beschwert und beengt, verkörpert der Ritter mit der eisernen Hand. Und eines andern Ritters Wort klang wieder aus dieser Zeit: „die Geister erwachen, es ist eine Lust zu leben.“ Aber zerbrochen wurde er, wie jener im Sturm der Zeit. Denn wohl war er ein tapferer Kämpfer mit Feder und Schwert für die Sache des Glaubens, der er sich geweiht, aber zugleich schlug in seiner Brust ein heißes Herz, sinnenfreudig, schönheitsdurstig, das der Wiedergeburt der künstlerischen Formen und Ideale des klassischen Altertums, der Wiederbelebung des alten Götterhimmels mit den schönen, aber so gar nicht ehrwürdigen Gestalten, freudig entgegenjauchzte. Wie paßten diese

Ideale und Wünſche zu der Botſchaft des Mönches von Wittenberg, der mit dem alten chriſtlichen Teufel perſönlich gekämpft, und der alles Heil und allen Frieden verkündete aus dem Buche der Offenbarung, das er von den Ketten löſte, und der, nachdem er um den Glauben mit ſeinem Gott gerungen wie Jakob mit dem Engel des Herrn, ſich durchgekämpft hatte zu dem Frieden mit ſich und ſeinem Gott, daß er einer Welt von Teufeln Trotz bietet und ſpricht:

Nehmen ſie den Leib,
Gut, Ehr, Kind und Weib,
Laß fahren dahin,
Sie haben kein Gewinn,
Das Reich muß uns doch bleiben.

Ja, das iſt aber nur der religiöſe, der Glaubenskonflikt, der hier zum Austrag kommt, und ſo kühn der Wittenberger Mönch gegen Bindung durch Tradition ſich empört, dem unverfälſchten Wort Gottes beugt er ſich unbedingt. Wiſſen und Forſchen darüber hinaus, über die Grenzen der göttlichen Offenbarung, kümmern ihn nicht.

Und doch ſteckten in der Zeit nicht nur die beiden Kontraſte, Sehnſucht nach Befreiung von der Sünden Laſt durch perſönlichen Glauben, Sehnſucht nach fröhlichem Lebensgenuß in Kunſt und Dichtung, auch tiefe Sehnſucht nach Wiſſen, nach Erforſchung von Geheimniſſen des Lebens, die die göttliche Offenbarung den Blicken der Menſchen nicht enthüllt hat.

Neben der klar faßbaren historischen Gestalt des Reformators erscheint schon ziemlich früh, anfangs noch etwas nebelhaft, eine zweite Gestalt, die man kaum noch historisch nennen kann, die doch von der mythenbildenden Volksphantasie instinktmäßig als Gegenbild Luthers, der durch den Glauben zum Frieden kommt, aufgefaßt und ausgebildet worden ist, die Gestalt des Mannes, der im Zweifel verzweifelt, der Faust, dem keine Quelle menschlicher Erkenntnis genügt, der immer weiter schweift, in grenzenloser Begierde nach Wissen und Genuß, sich dem bösen Feinde in die Arme wirft, verschreibt und, nach einem kurzen Rausch der Lust, mit Leib und Seele dem Satan anheimfällt.

Das Zeitalter selbst hat keinen einzelnen Menschen hervorgebracht, der in so titanenhaften Maßen als Vertreter des unbegrenzten Wissensdranges und des Scheiterns durch diesen auftritt, wie Luther auf der andern Seite als der Held und Sieger des Glaubens, und durch den Glauben. Der Begriff, den wir heute mit Faust und faustischem Wesen verbinden, hat sich erst allmählich dadurch entwickelt, daß in einer bestimmten historischen Gestalt, die den Namen Faust führte, alle die Zeit bewegenden sogenannten faustischen, das heißt titanenhaften Elemente konzentriert wurden, so wenig diese historische Gestalt dem Bilde entsprach, das wir uns heute von Doktor Faust machen.

Die Nachrichten über den historischen Doktor Faust sind nicht sehr zahlreich und diese wieder in sich nicht

frei von Widersprüchen; sie sind aber doch zum Teil so wohl verbürgt und charakteristisch, daß man sich aus ihnen ein deutliches, wenn auch nicht gerade sehr schmeichelhaftes Bild von der Persönlichkeit machen kann, und daß man danach zugleich auch mit einiger Sicherheit ihn zeitlich fixieren kann.

Er war ein Altersgenosse Luthers, der zwischen 1480 und 1540 als lebender Zeitgenosse mehrfach erwähnt wird. Wie, mag das älteste Zeugnis des Johannes Trithemius, des Abtes zu Sponheim beweisen, der am 20. August 1507 an Joh. Wirdung schreibt: „Homo ille, de quo mihi scripsisti, Georgius Sabellicus, qui se principem necromanticorum ausus est nominare . . . . dignus est, qui verberibus castigetur, ne temere deinceps tam nefanda et ecclesiae sanctae contraria publice audeat profiteri. Quid enim aliud sunt tituli, quos sibi assumit, nisi stultissimae ac vesanae mentis indicia, qui se fatuum non philosophum ostendit . . . Sic enim titulum sibi convenientem formavit: Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticorum, astrologus, magus secundus, chiromanticus, agromanticus pyromanticus, in hydra arte secundus."

Daß diese schmeichelhafte Charakteristik sich aber auf persönliche Erfahrungen gründet, hören wir im folgenden: Als Schreiber drei Jahre zuvor aus der Mark Brandenburg heimkehrte, habe er diesen selben Menschen apud Geilenhusen oppidum angetroffen; in der Herberge habe man ihm mancherlei frivole Dinge erzählt, die jener leicht-

fertig sich vermessen habe (plura frivola, non sine magna ejus temeritate promissa). Sobald jener aber von des Trithemius Anwesenheit erfahren, sei er schleunigst aus der Herberge entwichen und nicht zu überreden gewesen, Trithemius gegenüber zu treten (quod se meis praesentaret aspectibus). Auch habe Faust mit demselben albernen Titel, den er sich beigelegt, ihn, Trithemius, durch einen Bürger begrüßen lassen.

Um die eigentümliche Gereiztheit des Trithemius und damit die Komik, die in der Situation lag, zu verstehen, muß man wissen, daß der gelehrte Abt von Sponheim selbst im Geruch der Zauberei stand, den von sich abzulenken ihm natürlich dringendes Bedürfnis war. Dadurch erklärt sich Fausts Verhalten, der in dem kleinen Nest großprahlerisch als Nekromant aufgetreten war und nun durch die unerwartete Ankunft eines so vornehmen Konkurrenten in großen Schrecken versetzt wird. Er wagt nicht, wenn Trithemius recht berichtet, ihm vor Augen zu treten und sucht nur aus der Ferne dem großen Kollegen um den Bart zu gehen mit hochtrabenden Titeln. Und Trithemius wieder, dem dieses Kollegentum in jeder Beziehung fatal ist, gerät gerade über diese Bemühungen in Zorn. Trithemius erzählt dann noch weiter zu seiner Charakteristik, er habe sich in großer Versammlung anheischig gemacht, die Werke des Plato und Aristoteles aus seiner eignen Geisteskraft in vollendeterer Gestalt wieder herzustellen. In Würzburg habe er sich gerühmt: die Wunder Christi zu tun, sei ihm ein leichtes. In Kreuznach aber,

wo er in diesem Jahre aufgetaucht sei, habe er Franz von Sickingen, der für mystische Dinge eine Schwäche besitze (hominis mysticarum rerum percupidi), so imponiert, daß er sich für Fausts Anstellung als Schulmeister verwandt habe. Er habe sich aber dort unmöglich gemacht (nefandissimo fornicationis genere cum pueris voluptari coepit) und sich der Bestrafung durch schleunige Flucht entzogen.

In ähnlichem Licht erscheint der nekromantische Landstreicher in einem Briefe des Humanisten Mutianus Rufus in Erfurt, der am 3. Oktober 1513 schreibt, vor acht Tagen sei ein gewisser Nekromant nach Erfurt gekommen (nomine Georgius Faustus, Helmitheus [Hemitheus] Hedelbergensis), ein Prahler und Narr (merus ostentator et fatuus); die Ungebildeten staunten ihn an. Er selbst habe ihn im Gasthaus prahlen hören (audivi garrientem in hospitio), aber sich nicht eingemischt. Das möchten die Theologen tun: „Quid aliena insania ad me?" Also auch hier ungefähr dasselbe Bild, doch diesmal nicht irato, sondern mit der souveränen Verachtung des Zunftgelehrten, der auf den prahlenden Landstreicher herabsieht, gezeichnet.

Daß aber dieser mehr als zweifelhafte Gesell in höfischen und Adelskreisen zuweilen Boden zu fassen und sich Gönner zu erringen gewußt hat, das geht nicht nur aus den Zeugnissen über seinen Erfurter Aufenthalt, auf die ich hier nicht eingehen kann, hervor, sondern auch aus einer der wenigen Urkunden, die wir über den historischen Faust besitzen. 1520 ist er am Bamberger

Hof gewesen, denn der Kammermeister Hans Müller trägt unter dem 20. Februar ein: „Item X guld[en] geben und geschenckt. Doctor Faustus ph[iloſoph]o zu vererung hat m[einem] g[nädigen] Herrn ein nativitet oder Indicium gemacht.“ Weniger freundliche Gesinnung verrät allerdings das zweite urkundliche Zeugnis für den historischen Faust: ein Eintrag in das Ratsprotokoll zu Ingolstadt am 17. Juni 1528: „Dem Wahrsager soll befohlen werden, daß er zu die Stadt auszieh und seinen Pfennig anderwo verzehre“ mit dem dazu gehörigen Eintrag im Register der Verwiesenen: „am Mittwoch nach Viti 1528 ist einem, der sich genannt Dr. Jörg Faustus von Heidelberg, gesagt, daß er seinen Pfennig anderswo verzehre, und hat angelobt, solche Erforderung für die Obrigkeit nicht zu ahnden noch zu äffen.“

Aus diesen gleichzeitigen, teils brieflichen teils urkundlichen Mitteilungen über den historischen Faust ergibt sich als Gemeinsames und daher Feststehendes: der Vorname Georg, die zweimalige Herkunftsbezeichnung von Heidelberg und eine Aufsehen erregende Wirksamkeit als fahrender Nekromant in dem Zeitraum von 1506—1528.

Da er bei seiner ersten Erwähnung durch Trithemius sicher schon einige Jahre dieses Leben führte, können und müssen wir wohl um 1480 seine Geburt setzen.

Aber damit sind die Anhaltspunkte noch nicht erschöpft.

Aus andern, wenn auch mehr oder minder abgeleiteten Quellen wissen wir noch mehr über ihn.

Johannes Manlius hat in seinen 1563 erschienenen locorum communium collectaneis uns eine ganze Reihe von Äußerungen Melanchthons überliefert, die dieser offenbar in seinen Vorlesungen über den übelberufenen Gesellen, den er persönlich gekannt, getan hat. In diesen Mitteilungen aber vermischt sich schon ersichtlich Sage und Geschichte. Das wichtigste daraus ist die Äußerung: „Novi quendam nomine Faustum de Kundling, quod est parvum oppidum patriae meae vicinum." Melanchthon stammt aus Bretten, in nächster Nähe liegt Knittlingen, das danach als Geburtsort beglaubigt ist. Daß Faust sich als Heidelberger bezeichnet, steht damit nicht in Widerspruch. Knittlingen kannte niemand, um so mehr war in aller Munde die unweit gelegene Landesuniversität Heidelberg. Die zweite Tatsache, die aus Melanchthons Munde konstatiert wird, ist ein Aufenthalt des Faust in Wittenberg vor 1532, und daß er von dort entwichen sei. Nicht so unverdächtig sind die Mitteilungen über Fausts Studien auf der Krakauer Universität. Dagegen erscheinen die Angaben über seinen Tod „ante paucos annos in pago quodam ducatus Wirtembergensis" wieder sehr beachtenswert. Sie geben, da diese Äußerungen etwa bis 1540 reichen, nicht nur einen Anhalt für die Lebensdauer des historischen Faust, sondern sie werden auch durch andere, davon unabhängige Nachrichten, unterstützt und ergänzt. Melanchthon erzählt: „Vor wenigen Jahren saß derselbe Johannes Faustus (dieser Vorname hier zuerst) am letzten Tage sehr traurig in

einem gewiſſen Dorfe des Herzogtums Würtemberg. Sein Wirt ſpricht ihn an, warum er ſo traurig ſei, ganz gegen Sitte und Gewohnheit — denn er war der ſchändlichſte Hallunke (nebulo turpissimus) von verworfenem Lebenswandel dergeſtalt, daß er wegen ſeiner Begierden mehr als einmal faſt wäre getötet worden — da ſagte jener zu dem Wirt: Erſchrick nicht dieſe Nacht. Um Mitternacht wird das Haus gewaltig erſchüttert. Da Fauſt am andern Morgen nicht aufſtand und es bereits nahe am Mittag war, ging der Wirt mit einigen Begleitern in ſein Zimmer und fand ihn am Boden liegen, mit verdecktem Geſicht, alſo vom Teufel getötet."

Dieſe Nachricht über das Ende des hiſtoriſchen Fauſt wird, wie erwähnt, noch von anderer Seite beſtätigt. Die Zimmernſche Chronik, deren Aufzeichnungen bis 1566 gehen, berichtet, daß um 1540 der weltberühmte Schwarzkünſtler Fauſtus „zu oder doch nit weit von Staufen, dem ſtetlin im Breisgew" „in großem Alter" vom böſen Geiſt umgebracht worden.

Außer dieſen Lebensdaten aber berichten die erwähnten Quellen und andere aus zeitgenöſſiſchen Mitteilungen und zum Teil auch aus Autopſie ſchöpfende Berichte, die in den ſechziger und ſiebziger Jahren teils niedergeſchrieben teils veröffentlicht wurden, eine große Fülle von anekdotiſchem Material.

Schon Melanchthon hat in ſeinen, danach zu ſchließen, ſehr kurzweiligen Vorleſungen darüber viel zu erzählen gehabt. Er iſt es auch, der ihm den Teufel in hündiſcher

Gestalt als Begleiter gibt (habebat secum canem, qui erat diabolus). Es ist aber bezeichnend, daß, was Melanchthon von ihm erzählt, wesentlich auf Prahlerei hinausläuft: Faustus rühmt sich aller möglichen Künste, aber allemal, wenn es zur Probe kommt, hat er kläglich Mißerfolg.

Die teuflische Assistenz, deren er sich erfreut, tritt nur darin zutage, daß er beim Fliegen zwar fällt, aber nicht den Hals bricht, und daß er stets seinen Verfolgern entrinnt.

Dagegen nehmen andere den anrüchigen Gesellen schon sehr viel ernsthafter. Aufzeichnungen in einer Erfurter Chronik, die etwa um 1556 abgeschlossen sein wird, berichten von Fausts Aufenthalt dort bereits fünf Geschichten, in denen er als zauberkräftiger Wundertäter allerdings mit zynischen Allüren erscheint. Der Chronist erzählt, wie Faust den Studenten den Homer erklärt und die Gestalten des Priamus, Hektor, Ajax, Ulysses, Agamemnon und andere vor ihnen habe erscheinen lassen. Er erzählt, wie Faust viel mit dem Junker Dennstett, der im Anker in der Schlossergasse wohnte, verkehrt, und daß dieser, als er einst in Prag gewesen, bei einem Gelage Faust scherzweise zitiert habe. Sofort sei Faust erschienen, habe sein Pferd abgegeben, sich zu ihnen gesetzt, vier Löcher in den Tisch gebohrt, aus deren jedem köstlicher Wein lief. Um Mitternacht schreit das Pferd, beim dritten Schrei sitzt Faust auf und reitet durch die Luft davon. Ferner die Geschichte, wie Faust Gäste geladen: sie finden

nichts vorbereitet; er klopft, es erſcheinen Geiſter, „ſo ſchnell wie ein Pfeil", „ſo ſchnell wie der Wind". Sie genügen nicht. Der dritte, „ſo ſchnell wie ein Gedanke", wird angenommen. Schließlich eine Unterredung Fauſts mit dem namentlich genannten Erfurter Franziskaner Klinge, der ihn ernſtlich zur Buße vermahnt. Fauſt räumt offen ein: „Ich habe mich mit meinem eignen Blut gegen den Teufel verſchrieben, wie kann mir geholfen werden." Klinge erbietet ſich, Meſſe für ihn zu leſen. „Meß hin, Meß her, ich habe Gott mutwillig verachtet, es wär mir auch nicht rühmlich nachzuſagen, daß ich meinem Brief und Siegel, das doch mit meinem Blut geſtellet, wieder laufen ſollte."

Man ſieht, wie die würdeloſe Geſtalt des wüſten Landfahrers und Betrügers, den noch Melanchthon eine „turpissima bestia et cloaca diabolorum" nannte, bereits ein gewiſſer Nimbus geheimnisvoller Tragik zu umſpielen beginnt. Was übrigens weder jetzt noch in der Folgezeit gehindert hat, daß gleichzeitig auch eine Reihe von poſſenhaften Zügen, Eulenſpiegelſtreichen dem viel beſchrieenen Mann angeheftet wurde.

Dieſe Anekdoten, alte und neue, ſchießen nun in den folgenden Jahrzehnten an den Kern der früh überlieferten Fauſtgeſchichten an; immer dichter wird der Sagenſchleier, immer mehr verſchwinden, verflüchtigen ſich die Züge der hiſtoriſchen Perſönlichkeit, und dank dieſer mythenbildenden Tätigkeit iſt die Geſtalt etwa rund vierzig Jahre nach dem Tode des hiſtoriſchen Fauſt

reif zur Codifikation; 1587 erscheint die Masse der über ihn umlaufenden Sagen zusammengefaßt im Druck unter dem Titel „Historia von D. Johañ Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer vnnd Schwartzkünstler, Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte Zeit verschrieben, Was er hierzwischen für seltzame Abenthewer gesehen, selbs angerichtet vnd getrieben, biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen. Mehrestheils auß seinen eygenen hinderlassenen Schrifften, allen hochtragenden, fürwitzigen und Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abschewlichen Exempel vnd trewhertziger Warnung zusammengezogen, vnd in den Druck verfertiget. Jacobi IIII Seyt Gott vnterthänig, widerstehet dem Teuffel, so fleuhet er von euch. Cum Gratia et Privilegio Gedruckt zu Franckfurt am Mayn, durch Johann Spies MDLXXXVII.“

Dieses älteste Faustbuch, das die Quelle aller späteren Faustbücher und Faustdichtungen geworden ist, verdient um deswillen eine nähere Betrachtung. Der Verfasser hat sich nicht genannt. In der vom vierten September datierten Zuschrift des Verlegers Spies an den Mainzer Amtsschreiber Kaspar Koll und den Rentmeister Hieronymus Hoff erzählt dieser: „nachdem nun viel Jar her eine gemeine und große Sag in Teutschlandt von Doct. Johannis Fausti, des weitbeschreyten Zauberes und Schwartz-

künſtlers, mancherley Abenthevren geweſen und allenthalben eine große Nachfrage nach gedachtes Fauſti Hiſtoria bei den Gaſtungen und Geſellſchafften geſchicht", und weil neue Geſchichtsſchreiber, „ſeiner teufeliſchen Künſte und erſchrecklichen Endes" gedächten, habe er ſich oft gewundert, daß niemand dieſe Geſchichten einmal zuſammenſtellte und der ganzen Chriſtenheit „zur Warnung" drucken ließe. Auf ſeine Nachfrage bei „Gelehrten und verſtändigen Leuten, ob vielleicht dieſe Hiſtori ſchon allbereit von jemand beſchrieben were", habe er „nie nichts Gewiſſes erfahren können, biß ſie mir nevlich durch einen guten Freund von Speyer mitgetheilt und zugeſchickt worden."

Ich will zunächſt einmal die Frage, was es mit dieſem Freunde aus Speyer auf ſich habe, beiſeite laſſen. Uns intereſſiert ſie weniger als die andere, was hat der Anonymus aus dem überlieferten Stoff gemacht. Er tritt uns darin in dreierlei Eigenſchaft entgegen: als Chroniſt, als Fabuliſt und als Abſchreiber.

Er hat zunächſt die Maſſe der über Fauſt im Volksmunde umlaufenden Anekdoten emſig und kritiklos geſammelt. Dieſes Anekdotenmaterial weiſt in der Form der Darſtellung große Ungleichheiten auf. Der Verfaſſer hat offenbar weder Zeit noch Luſt gehabt, außer im gröbſten, ausgleichende, feilende Hand anzulegen. Fauſt erſcheint hier durchweg noch ganz in dem Lichte des „nebulo turpissimus", als ein wüſter, ſchamloſer Geſell, der von ſeinen übernatürlichen Kräften — die jetzt außer allem

Zweifel ſtehen — oft den albernſten Gebrauch macht, als ein nekromantiſcher Eulenſpiegel. Er zaubert ſeinen Gegnern Geishörner oder gar ein Hirſchgeweih an die Stirn, er frißt einem Bauer ein Fuder Heu ſamt Wagen und Pferde weg, läßt ſich von einem Juden das Bein als Pfand abſägen, und anderes mehr. Nur ganz vereinzelt und unorganiſch erſcheinen in dieſer Maſſe zwei Anekdoten, in denen ſich eine höhere Auffaſſung Fauſts bemerkbar macht. Eine Geſchichte, die aus Braunſchweig erzählt wird, wo Fauſt einen Bauern für eine Ungefälligkeit durch ein Blendwerk züchtigt und ihn dann aufs eindringlichſte und ernſteſte ermahnt, „er ſollts keinem andern mehr thun, dann kein ſchändlicher Ding wäre, als Untrev und Undanckbarkeit, darzu der Stoltz, ſo mit underläuft.“ Und ferner ein Erlebnis von der Frankfurter Meſſe, wo Fauſt ſich über einige Zauberer entrüſtet, die ſich gegenſeitig die Köpfe abſchlagen. Es heißt, ihn „ſtach ſolche Büberey in die Augen, und verdroß der Hochmuth des Principal Zauberers, wie er ſo frech mit Gotteslåſtern und lachendem Mund im ließ den Kopff herabhaven.“ Dieſe beiden Geſchichten fallen ganz aus dem Rahmen der übrigen.

Mit der Rolle des Chroniſten hat ſich aber der Verfaſſer nicht begnügt, ſondern er hat die wenigen biographiſchen Fakten des hiſtoriſchen Fauſt zu einer romanhaften Darſtellung verarbeitet, indem er in die Überlieferung nicht nur eine Reihe von frei erfundenen Tatſachen bringt, ſondern auch, und das iſt das wichtigere, eine ganz neue

Auffassung des Helden bekundet, den Abenteurer auf eine neue psychologische Basis stellt.

Die frei erfundenen biographischen Tatsachen, die den Nachrichten über den historischen Faust zum Teil direkt widersprechen, und dadurch der späteren Faustforschung viel Anlaß zu Verwirrung gegeben haben, sind: Johann Faust ist ein Bauernsohn aus Rod [Rödingen bei Weimar], wird in Wittenberg von einem wohlhabenden Vetter erzogen, studiert mit glänzendem Erfolg Theologie, trotzdem er zu ihr „nicht viel Lust gehabt"; wird Doktor der Theologie. „Daneben hat er auch einen thummen, unsinnigen und hoffertigen Kopff gehabt, wie man ihn denn allezeit den Speculirer genennet hat. Ist zur bösen Gesellschafft gerathen, hat die H. Schrifft ein Weill hinder die Thür und under die Banck gelegt." Er gerät in Verkehr mit Nekromanten: „Das gefiel D. Fausto wohl, speculiert und studiert Tag und Nacht darinnen (in den nekromantischen Büchern), wolte sich hernacher keinen Theologum mehr nennen lassen, ward ein Weltmensch, nandte sich ein Doctor medicinae, ward ein Astrologus und Mathematicus und zum Glimpff ward er ein Artzt, halff erstlich vielen Leuten mit der Artzenei, mit Kreutern, Wurzeln, Wassern, Tränken und anderem. Darneben ohne Ruhm, war er redsprechig in der göttlichen Schrifft wol erfahren." Aber da „sein Datum dahin stunde, das zu lieben, das nicht zu lieben war, trachtet er dem Tag und Nacht nach, nahm an sich Adlers Flügel, wolte alle Gründ am

Himmel und Erden erforſchen, dann ſein Fürwitz, Freyheit und Leichtfertigkeit ſtach und reitzte ihn alſo, daß er auf eine Zeit etliche zäuberiſche vocabula, figuras characteres conjurationes damit er den Teufel vor ſich möchte fordern, ins Werk zu ſetzen und zu probiren im fürname."

Im „Speſſerwald bei Wittenberg" beſchwört er den Teufel. Nach allerlei Gaukel und Lichterſcheinungen ſtellt ſich ihm dieſer endlich in Geſtalt eines grauen Mönchs. Er verlangt ſeine Dienſte und „daneben ſollt er ihm dasjenig, ſo er von ihm forſchen würd, nicht verhalten." Nach mancherlei Unterhandlungen, in denen der Teufel, der ſich Mephoſtophiles nennt, im Namen ſeines Gebieters allerlei Gegenbedingungen ſtellt, willigt Fauſt in den Pakt mit dem Teufel, der ihm in Zukunft immer in Geſtalt und Kleidung eines „Franziskanermönches mit einem Glöcklein" erſcheinen ſollte. „Eben in dieſer Stunde fällt dieſer gottloſe Mann von ſeinem Gott und Schöpfer ab . . . und iſt dieſer Abfall nichts anderes dann ſein ſtolzer Hochmuth, Verzweiflung, Verwegung und Vermeſſenheit, wie den Rieſen war, davon die Poeten dichten, daß ſie die Berg zuſammentragen, und wider Gott kriegen wollten, ja, wie dem böſen Engel, der ſich wider Gott ſetzte, darumb er von wegen ſeiner Hoffahrt und Uebermuth von Gott verſtoßen wurde."

Als er mit Blut unterſchreiben will, erſcheint in ſeiner Hand eingegraben und in blutiger Schrift: „O Homo fuge!" Der Vertrag lautet auf vierundzwanzig

Jahre; nach ſeinem Ablauf iſt er dem Teufel verfallen: „Hierauf abſage ich allen denen, ſo da leben, allem himmliſchen Heer und allen Menſchen, und das muß ſeyn.“

Aus der Begierde nach Genuß und nach Wiſſen iſt Fauſts Teufelsbund hervorgegangen. Die erſte erfüllt Mephoſtophiles getreulich, indem er Fauſt und ſeinem jungen Famulus Chriſtoph Wagner, einem „verwegenen Lecker“, alle Mittel zu einem üppigen Leben verſchafft und Fauſtens Liebesgelüſten immer neue Reize und neue Befriedigung zuführt. Die Stillung der Begierde nach Wiſſen aber ſtellt den Teufel auf härtere Proben. Fauſt iſt unerſchöpflich in den ſeltſamſten Fragen, z. B.: Wie iſt dein Herr Lucifer zu Fall gekommen? Nach der Subſtanz Ort und Erſchaffung der Hellen; In was Geſtalt die Teufel einſt im Himmel geweſen? und ſo weiter. Fragen, die Mephiſtopheles zum Teil in Verwirrung ſetzen und von ihm ausweichend, teils, wie über die Erſchaffung der Welt, falſch beantwortet werden. An dieſe methaphyſiſchen Diskurſe reihen ſich lange Geſpräche über Aſtrologie, den Urſprung von Sommer und Winter u. a. Es bleibt aber nicht beim Wiſſen, er will auch ſchauen. Wirkliche Höllengeiſter werden ihm vorgeführt. Ein aufſteigendes Grauen vor der Hölle läßt ihn den Wunſch äußern, dieſe ſelbſt zu ſehen; ihm wird willfahrt; ebenſo fährt er durch die Geſtirne und ſieht die Länder der Erde unter ſich gebreitet, er durchreiſt die ganze Erde und lernt ihre Völker und Sitten kennen, und er ſieht

aus der Ferne das Paradies. Mit dieſen Schilderungen, und einigen offenbar ziemlich loſe daran angereihten Anekdoten, die Fauſts Wetterkunde beweiſen ſollen, ſind die beiden erſten Teile des Buches erſchöpft; im dritten folgt nun zunächſt als ein corpus für ſich die ganze oben charakteriſierte Anekdotenmaſſe (Kapitel 33—59), bei der ſtellenweiſe der Verſuch einer chronologiſchen Anordnung gemacht iſt. Das Lokal wechſelt, doch iſt Hauptſchauplatz der Begebenheiten Wittenberg und ſeine Umgebung. Wittenberger Studenten ſind es, denen er in ſeiner Behauſung am weißen Sonntag die ſchöne Helena aus Graecia leibhaftig vor Augen führt. „Dieſe Helena erſchiene in einem köſtlichen ſchwarzen Purpurkleid, ihr Haar hatt ſie herabhangen, das ſchön herrlich als Goldfarb ſchiene, auch ſo lang, daß es ihr bis in die Kniebeugen ging, mit ſchönen kohlſchwarzen Augen, ein lieblich Angeſicht und einem runden Köpflein, ihre Lefzen rot wie Kirſchen, mit einem kleinen Mündlein, einem Hals wie ein weißer Schwan, rote Bäcklin wie ein Röslin, ein überaus ſchön gleißend Angeſicht, eine länglichte aufgerichte gerade Perſon. In Summa, es war an ihr kein Untädlin zu finden; ſie ſah ſich allenthalben in der Stube um mit gar frechem und bübiſchem Geſieht, daß die Studenten gegen ihr in Liebe entzündet waren, weil ſie es aber für einen Geiſt achteten, verging ihnen ſolche Brunſt leichtlich und ging alſo Helena mit Doktor Fauſto wiederum zur Stuben hinaus.“

So wirr und ungeſchickt, dergeſtalt, daß manche

Geſchichten nur mit wenig veränderten Nebenumſtänden zweimal erzählt werden, dieſe Anekdotenmaſſe zuſammengeſchrieben iſt, ſo macht ſich doch gegen den Schluß zu das Beſtreben nach einer chronologiſchen Anordnung bemerklich. Bei den letzten Abenteuern wird ausdrücklich bemerkt, ſie ſeien im ſiebzehnten, neunzehnten u. ſ. w. Jahr geſchehen, und zugleich wird, nachdem eine flüchtige Reueanwandlung im ſiebzehnten Jahre, geweckt durch die Bußpredigt eines alten Mannes, einen um ſo energiſcheren Rückfall in das teufliche Leben zur Folge gehabt, in den nun zur Erzählung kommenden Geſchichten die von Jahr zu Jahr wachſende innere Verwüſtung Fauſts zur Anſchauung gebracht. „Als Doktor Fauſtus ſahe, daß die Jahre ſeiner Verſprechung von Tag zu Tag zum Ende liefen, hub er an ein ſäuiſch-epikuriſch Leben zu führen.“ Und als der Gipfel ſeiner Schändlichkeit wird dann berichtet, daß er ſich die Helena aus Graecia, die er einſt den Studenten gezeigt habe, heraufbeſchworen, ſie als ſeine Geliebte gehalten und mit ihr einen Sohn Juſtus Fauſtus erzeugt habe, welcher aber nach Fauſts Tode zugleich mit der Helena verſchwunden ſei.

Daran ſchließt ſich unmittelbar, wieder im Zuſammenhang als ein Ding für ſich, ein weſentlich auf freier Erfindung beruhender Abſchnitt, die Kataſtrophe Fauſts: „Folget nun, was Doktor Fauſtus in ſeiner letzten Jahrsfriſt mit ſeinem Geiſt und andern gehandelt, welches das vierundzwanzigſte und letzte Jahr ſeiner Verſprechung war.“ Zunächſt macht Fauſt ſein Teſtament und ſetzt

darin den vom Verfaſſer des Fauſtbuchs erfundenen Famulus Wagner als Erben ein. Dieſer Wagner ſpielt aber ſonſt in dem Buche kaum eine Rolle und wird nur gelegentlich als ein Taugenichts geſchildert, „ein böſer, verloffener Bube", den Fauſt von der Straße aufgeleſen, und der dann ſeinem Herrn, der ihn wie ſeinen Sohn liebte, in allen böſen Dingen redlich nachgeeifert hat: „Fauſt kam hin, wo er wollte, ſo ſchlemmete und demmete er mit."

Den Hauptinhalt der folgenden Kapitel bildet die eindringliche Beſchreibung der Reuequalen Fauſtus, der, je näher die Stunde der Entſcheidung rückt, in einen an Verzweiflung grenzenden Zuſtand gerät. „Denn er ward geängſtet, weinet und redet immer mit ſich ſelbſt, fantaſiert mit den Händen, ächzet und ſeufzet, nahm an Leib ab, und ließ ſich forthin ſelten oder gar nit ſehen, wollte auch den Geiſt nit mehr bei ihm ſehen oder leiden", heißt es. Die Klagen des zu ewiger Verdammnis Beſtimmten werden in langen, beweglichen Monologen wiedergegeben, zu denen der grimmige Hohn des Teufels, der ſein Opfer verſpottet, in grauſigem Kontraſt ſteht: „Du haſt deinen Gott verſucht, biſt von ihm abgefallen, haſt ihn verleugnet und dich hierher verſprochen mit Leib und Seele, ſo mußt du dieſe deine Verſprechung leiſten und merke meine Reime: Weißtu was, ſo ſchweig, Iſt dir wohl, ſo bleib, Haſtu was, ſo behalt, Unglück kommt bald. Drum ſchweig, leid, meid und vertrag, dein Unglück keinem Menſchen klag. Es iſt zu ſpat, an Gott

verzag, dein Unglück läuft herein alle Tag!" Darauf folgt wieder ein „Weheklag" Fausts. Dann die Katastrophe. Faust lädt seine „vertrauten Gesellen, Magistri Baccalaurei und andere Studenten mehr" nach einem Dorfe in der Nähe Wittenbergs, dort bewirtet er sie mit einem köstlichen „Morgenmahl". „Faustus war mit ihnen fröhlich, doch nicht aus rechtem Herzen, bittet sie alle wiederumb, sie wollten ihm so viel zu Gefallen sein und mit ihme zu Nacht essen und diese Nacht vollends bei ihme bleiben." Das tun sie denn auch. „Als nu der Schlaftrunk auch vollendet war," bezahlt Faust den Wirt, bittet die Studenten in ein anderes Zimmer, „er wollte ihnen etwas sagen". Und dann eröffnet er ihnen, wie es um ihn steht, daß alle seine Zauberei Teufelswerk gewesen, daß er seinen Leib und Seele dem Satan verschrieben, und daß diese Nacht seine Frist abläuft. Er bittet sie eindringlich, sich sein Schicksal zur Warnung dienen zu lassen. „Endlich, und zum Beschluß, ist meine freundliche Bitt, ihr wöllt euch zu Bett begeben, mit Ruhe schlafen und euch nichts anfechten lassen, auch so ihr ein Gepölter und Ungestümb im Hause hört, wöllt ihr darob mit nichten erschrecken, es sol euch kein Leyd widerfahren, wöllet auch vom Bett nicht aufstehen, und so ihr meinen Leyb todt findet, ihn zur Erden bestatten lassen. Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ, ein guter Christ darumb, daß ich eine herzliche Reue habe, und im Herzen immer um Gnade bitte, damit meine Seele errettet möchte werden. Ein böser Christ, daß ich weiß, daß der Teufel den

Leib will haben, und ich will ihm den gern laſſen, er laß mir aber nur die Seele zufrieden. Hierauff bitt ich euch, ihr wöllet euch zu Bett verfügen und wünſch euch eine gute Nacht, mir aber eine ärgerliche, böſe und erſchreckliche." — „Dieſe Declaration und Erzählung", heißt es, „thät Doktor Fauſtus mit beherztem Gemüt, damit er ſie nicht verzagt, erſchrocken und kleinmütig machte."

Die Studenten, höchſt erſchrocken, machen ihm Vorwürfe, daß er nicht früher zu ihnen davon geſprochen, damit ſie ihn durch „gelehrte Theologos" aus dem Netz des Teufels noch hätten erretten können. Auch das würde nichts genutzt haben, erwidert jener, verſpricht ihnen aber noch einmal die göttliche Barmherzigkeit um Jeſu Chriſti willen anzurufen, aber es ſei ihm wie Kain, „ſeine Sünden ſeien größer, denn daß ihm könnten vergeben werden". Dann heißt es: „dieſe Studenten und gute Herren, als ſie Fauſtum geſegnet, weinten ſie und umfingen einander. Doktor Fauſtus aber blieb in der Stuben, und da die Herren ſich zu Bett begeben, konnte keiner recht ſchlafen, dann ſie den Ausgang wollten hören. Es geſchahe aber in der Nacht zwiſchen zwölf und ein Uhr, daß gegen dem Haus her ein großer ungeſtümer Wind ginge, ſo das Haus an allen Orten umbgabe, als ob es alles zugrunde gehen und das Haus zu Boden reißen wollte, darob die Studenten vermeynten zu verzagen, ſprangen aus dem Bett, und huben an einander zu tröſten, wollten aus der Kammer nicht, der Wirth lief aus ſeinem in ein ander Haus. Die Stu-

denten lagen nahendt bei der Stuben, da Doktor Fauſtus innen war, ſie hörten ein greuliches Pfeifen und Ziſchen, als ob das Haus voller Schlangen, Nattern und anderer ſchädlicher Würme wäre. Indem gehet Doktor Fauſti Thür uff in der Stuben, der hub an umb Hülff und Mordio zu ſchreien, aber kaum mit halber Stimm, bald hernach hört man ihn nicht mehr.“ Als es Tag wird, gehen ſie in Fauſts Stube, „ſie ſahen aber keinen Fauſtum mehr.“ Einzelne zerriſſene Gliedmaßen liegen im Zimmer zerſtreut, der Leib aber — „greulich anzuſehen“ — vor dem Hauſe. Er wird im Dorfe beſtattet. In ſeinem Hauſe in Wittenberg aber ward es fortan ſo unheimlich, daß keiner darin wohnen konnte. „Doktor Fauſtus erſchien auch ſeinem Famulo leibhaftig bei Nacht, und offenbarte ihm viel heimlicher Ding. So hat man ihn auch bei der Nacht zum Fenſter hinausſehen gucken, wer fürüber gangen iſt.“ „Alſo wendet ſich die gantze warhaftige Hiſtoria und Zauberey Doctor Fauſti“, ſchließt der Anonymus und knüpft daran noch eine moraliſche Nutzanwendung für jeden Chriſten, „ſonderlich aber die eines hoffertigen, ſtolzen, fürwitzigen und trotzigen Sinnes und Kopfes ſind, Gott zu fürchten, und Zauberey, Beſchwerung und andere Teufelswerks zu fliehen.“

Das iſt das älteſte Fauſtbuch, das, wie geſagt, die Grundlage und der Ausgangspunkt aller ſpäteren Fauſtdichtungen geworden iſt und daher auch in dieſem Zuſammenhang als Urkeim des Goethiſchen Fauſt eine nähere Betrachtung erforderte.

Es gehört in der neueren Fauſtforſchung zum guten Ton, den literariſchen Wert der Leiſtung des Anonymus, ſeine Bedeutung für die Entwicklung der Fauſtidee, ſehr niedrig anzuſchlagen. Meines Erachtens mit Unrecht. Wenn ich betonte, daß der Anonymus in dreierlei Geſtalten dem Stoff gegenüber uns entgegentritt — als Chroniſt, als Fabuliſt und als Abſchreiber — ſo muß allerdings für den Chroniſten und den Abſchreiber das Urteil ſehr ungünſtig ausfallen. Ich habe ja ſchon darauf hingewieſen, wie leichtfertig, flüchtig, ohne Stilgefühl er das Anekdotenmaterial über Fauſt zuſammengeſtellt hat, wie er es gar nicht zu bemerken ſcheint, daß er dieſelbe Geſchichte zweimal erzählt, und daß die Hauptmaſſe dieſer Anekdoten eigentlich ſehr wenig zu ſeinem Bilde des Fauſt paßt. Noch bedenklicher aber erſcheint das Verfahren, das er in ſeiner frei erfundenen Erzählung, ſeinem Fauſtroman — denn das iſt er — eingeſchlagen hat. Es iſt durch die neueren Unterſuchungen nämlich nachgewieſen worden: daß der Anonymus für die langen kosmographiſchen, dämonologiſchen, meteorologiſchen Abſchnitte aus einem jener im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert ſo verbreiteten Sammelwerke über literaturwiſſenſchaftliche und geographiſche Merkwürdigkeiten (dem Elucidarius von 1584) wörtlich abgeſchrieben; ſich ebenſo das lange Reiſekapitel aus landläufigen Erdbeſchreibungen, die Sprichwörter, die Mephiſto Fauſt höhniſch vorhält, aus Sammelbüchern und ihren Regiſtern, und lehrhafte Reime aus Seb. Brants Narren-

ſchiff und Luthers Tiſchreden angeeignet hat; daß die Liſte von Bratfiſchen, Vögeln, Muſikinſtrumenten in alphabetiſcher Reihenfolge (!) aus dem lateiniſch-deutſchen Lexikon des Daſypodius ebenfalls einfach abgeſchrieben iſt. Ja, es hat neuerdings Erich Schmidt an der Hand eines geradezu erdrückenden Materials den Nachweis geführt, daß die ganze Auffaſſung des Fauſt als eines Menſchen, der durch ſeinen Fürwitz gereizt aus den gewieſenen Bahnen eines ehrbaren und gottesfürchtigen Theologen tritt und ein epikuriſcher Weltmenſch wird, lediglich das getreue Spiegelbild der Meinungen und Auffaſſungen Luthers über derartige Menſchen in ſeinen Schriften und in ſeinen Tiſchreden widergibt. Es iſt ferner darauf hingewieſen worden, wie die Schilderung der Seelenqualen des Fauſt vor der Kataſtrophe genau dem Geiſt der Lutherſchen Gnadenlehre, wie er ſpeziell im Sermon von der Buße enthalten, entſpricht.

Ja, da kann man allerdings fragen, was bleibt dann für den Anonymus als eigen übrig? Die Mehrzahl der neuen Forſcher antwortet darauf: Nichts!

Aber ſie gehen damit viel zu weit; ſie überſehen dabei, daß, wenn auch der Anonymus ſich bei der Kompoſition ſeines Buches eines eklektiſchen Vorgehens befliſſen, wie es übrigens im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert auch bei vornehmeren Schriftſtellern keineswegs zu den Seltenheiten gehörte, hier doch gerade im Gegenſatz zu der großen Maſſe der überlieferten, im Volksmund umgehenden Anekdoten über Fauſt der Ge-

ſtalt zum erſten Mal die Züge als weſentliche, ihr Schickſal erklärende, verliehen ſind, die ſie zum Helden einer Tragödie ſtempeln.

Mag man zehnmal betonen, daß der Verfaſſer auch alle die auf das Titanentum hinweiſenden Äußerungen aus ſeinen Quellen abgeſchrieben habe, das ändert nichts an der Tatſache, daß Fauſt hier, dank ſeiner Auffaſſung und Darſtellung, zum erſten Mal als Titan erſcheint. Mag der Verfaſſer für ſeine Schilderung der Reuequalen noch ſo ſtarke Anleihen bei Luther gemacht haben, das hindert nicht, daß trotz aller moraliſierender Zutaten Fauſts Untergang aus dieſer Auffaſſung heraus mit der ganzen Wucht einer gewaltigen tragiſchen Kataſtrophe wirkt.

Daß es dieſe Züge in die würdeloſe Geſtalt hinein gebracht hat, iſt das unbeſtreitbare Verdienſt des erſten Fauſtbuches, dem gegenüber alle Pedanterien und Albernheiten, die eben weſentlich den ausgeſchriebenen Quellen zur Laſt fallen, nicht in Betracht kommen. In den meiſten Beurteilungen des Fauſtbuches werden die einzelnen Beſtandteile nicht genügend auseinander gehalten. Eine genaue Prüfung daraufhin ergibt, daß der Verfaſſer in den Partieen, in denen er fabuliert, ſich zwar nicht von den theologiſchen Schulmeinungen ſeiner Zeit frei macht, d. h. aus ſeinem tiefen Abſcheu vor den Verirrungen ſeines Helden kein Hehl macht, daß er aber trotz alledem ein deutliches Gefühl für die dämoniſche Größe einer ſolchen Natur hat. Wenn die mora-

lischen Betrachtungen für unsere Empfindung allzu sehr sich breit machen, so muß man zu ihrer Erklärung sich erinnern, daß eine noch stärkere persönliche Teilnahme des Autors für seinen Helden damals für das Buch und seinen Urheber leicht die bedenklichsten Folgen haben konnte.

Und schließlich noch eins: den meisten Anlaß zu Spötteleien über die Pedanterie und Beschränktheit des Verfassers haben eine Anzahl von Randnoten, die dem Text ganz willkürlich beigefügt sind, gegeben. Diese Bemerkungen sind zum Teil lediglich zur leichteren Übersicht über den Inhalt der einzelnen Kapitel beigefügt, so: „Doktor Faustus legt sich auf die Zauberey" (Kapitel 1), „Doktor Faustus beschwört den Teufel zum ersten Mal" (Kapitel 2), am Rand an der betreffenden Stelle gesetzt. Diese Marginalien sind im Anhang häufiger und hören, von der Mitte an, ganz auf. Sie können vom Autor, ebensogut aber von einem andern, dem Verleger, herrühren.

Die zweite Kategorie Anmerkungen aber, zehn an der Zahl, durch das ganze Buch zerstreut, stellen sich als kurze Paraphrasierungen oder Ergänzungen des Textes dar. Das heißt, es sind Noten, wie sie wohl ein aufmerksamer und temperamentvoller Leser sich am Rande macht, um zustimmende oder abweichende Meinungen vom Helden oder Autor zu bekunden. Und diese können eben, weil sie zum Teil mit dem Text im Widerspruch stehen, nicht vom Autor herrühren, es sind

ganz offenbar Zusätze von der Hand eines, dem der Verfasser in seiner Verdammung des Faust noch nicht weit genug geht und der durch Marginalien wie „O Herr Gott behüt!“ bei dem Teufelsbunde, und „Behüt allmächtiger Gott“ bei dem zweiten Bündnis, und bei der Stelle „Neben dem so verspricht der Teufel“, durch den Zusatz: „si diabolus non esset mendax et homicida“ sein Mißfallen bekundet. Vor allem in dem Schlußkapitel fühlt der Notenschreiber das Bedürfnis, das Mitgefühl, das für den Faust sich durch die Darstellung im Text regt, zu dämpfen. Als der Autor Faust die Studenten anreden läßt: „Günstige liebe Brüder“, kommt die höhnische Marginalie: „Des Teufels Brüder.“ Wenn Faust von seiner herzlichen Reue spricht, Hohngelächter in der Marginalie: „Judas Reu.“ Legen schon diese Randnoten den Gedanken nahe, daß sie von einer andern Hand als der des Verfassers herrühren müssen, — man denkt natürlich an den Verleger — so ist die fremde Herkunft nahezu zweifellos bei den beiden folgenden. Einmal die alberne Frage am Rande bei der Erzählung, daß Faust von der Helena einen Sohn gehabt habe: quaestio an baptizatus fuerit. Und vor allem bei der Erzählung, wie Faust einem gewissen Ritter des Kaisers einen Streich gespielt. Da heißt es im Text: „die Person aber . . . . habe ich mit Namen nicht nennen wöllen, denn es ein Ritter und geborener Freiherr war; ob nun wohl diese Abenteuer ihm zum Spott ‚gereicht‘“ — und die lateinische Marginalie dazu: ‚Erat Baro ab Hardeck.‘ Der Verfasser des

Faustbuches müßte schon ein halber Cretin gewesen sein, wenn er neben diesen Text diese Randnote gesetzt hätte.

Mag man nun aber über das Faustbuch von 1587 im einzelnen denken, wie man will, sicher ist es kein Wunder, daß dieser selbst in der scholastischen und moralisierenden Einkleidung bedeutend wirkende und ergreifende Stoff, auf einem Boden und in einer Umgebung, wo die Dichtung sich derartiger titanischer Probleme schon in mehr als einer Form bemächtigt hatte, nämlich in England unter den Dichtern der Elisabethanischen Epoche, einen Dramatiker zur Gestaltung reizte, Christoph Marlowe, den älteren Zeitgenossen und Rivalen Shakespeares. Marlowe, selbst eine faustisch begabte und faustisch zerrissene Natur, hat seine Tragical History of Doctor Faustus noch im selben Jahr, wo das Faustbuch erschien, geschrieben. Diesen Ursprung — die unmittelbare Abhängigkeit vom Faustbuch, und die kurze zur dichterischen Gestaltung gegebene Frist — kann das Marlowesche Drama nicht verleugnen. Ganz undramatische Motive, wie die astrologischen und nekromantischen Spielereien sind unbedachtsam aus der Quelle herübergenommen und breit behandelt; in der tatsächlichen und psychologischen Verknüpfung der einzelnen Szenen fehlen wesentliche Zwischenglieder, das Anekdotische drängt sich auch hier noch allzu sehr vor auf Kosten der künstlerischen Geschlossenheit und dramatischen Spannung.

Trotzdem bedeutet Marlowes Drama in der Entwicklung der Faustidee einen bedeutenden Fortschritt. Das

Motiv, das im Fauſtbuch zwar ſchon angeſchlagen, aber doch hinter chriſtlich-moraliſchen Betrachtungen noch zu ſehr zurücktrat, iſt hier zum erſten Mal als das dominierende mit künſtleriſcher Kraft herausgearbeitet. Hier erſcheint Fauſt zum erſten Mal wirklich als der bedeutende, viel umfaſſende Geiſt, der den ganzen Kreis des Wiſſens durchmeſſen und in keinem Befriedigung gefunden hat.

„Setz ab mal vom Studieren Fauſt und ſchaue,"

beginnt der erſte Monolog,

„In dieſe Tiefe, die du willſt ergründen!
Des Doktors wegen heiß nur Theolog,
Doch nach dem Ziele jeder Weisheit ſtreb.
Und leb und ſtirb im Ariſtoteles."

Aber auch dieſes lockt nicht mehr:

„Nach einem höhern Preis fragt Fauſtus Geiſt,
Fahr hin, Philoſophie."

Die Medizin:

„Geſundheit iſt der Heilkunſt letztes Ziel —
Wie, Fauſtus, haſt du nicht dies Ziel erreicht?
Hängen nicht deine Recipes zum Denkmal
In mancher Stadt, die ſie der Peſt entriſſen
Und retteten aus tauſend grimmen Seuchen?
Und biſt doch nur der Fauſtus und ein Menſch!
Könntſt du den Menſchen ewges Leben ſpenden
Die Toten wieder aus den Gräbern wecken,
Dann wäre dieſe Kunſt noch etwas wert.
Leb wohl Arznei."

Die Jurisprudenz:

„Das Studium iſt für einen Lohnknecht gut,
Der nur nach fremdem Wegwurf lüſtern iſt."

Der Bibel Weisheit gipfelt in dem Satz: „Was ſein wird, wird ſein." „Das nenn ich mir 'ne Weisheit." „Die Metaphyſika" aber „die Zauberei, die Nekromantenbücher, die ſind himmliſch . . . .

„O welche Welt der Wonne, des Genuſſes,
Der Macht, der Ehre und der Allgewalt
Iſt hier verheißen einem treuen Jünger . . . . . .
Ein guter Zauberer iſt ein halber Gott —
Hier gilt's zu grübeln um ein Himmelreich."

Vor allem in der Verſchreibungsſzene kommt es gewaltig zum Ausdruck, daß er genießen will, weil er immer von den Grenzen des Erkennens auf ſich ſelbſt zurückgeſchleudert wird. Der gute und der böſe Engel, die um Fauſtens Beſitz ſtreiten, die ihn, der eine warnen, der andere verlocken wollen, wirken mit dämoniſcher Anſchaulichkeit.

Die Reuequalen und die verſchiedenen Stadien der Schlußkataſtrophe bis zu Fauſts letztem Monolog:

„O Fauſtus,
Jetzt haſt du nur ein Stündlein noch zu leben,
Und dann biſt du verdammt in Ewigkeit.
Steht ſtill ihr nimmer müden Himmelsſphären,
Und hemmt den Lauf der Zeit, eh zwölf es ſchlägt.

Natur ſchlag wieder auf dein ſchönes Aug und gib
Uns ewgen Tag. O laß zum Jahr die Stunde werden.
Zum Mond, zur Woche nur zu einem Tag,
Daß Fauſt bereu, und ſeine Seele rette.
O lente, lente currite noctis equi!
Fort gehn die Stern', es rinnt die Zeit, der Pendel
ſchwingt,
Der Teufel naht, die Hölle tut ſich auf! —
O, auf zum Himmel, Fauſt! — Wer reißt mich
nieder! —
Sieh, wie's da oben wogt von Chriſti Blut! —
Ein Tropfen kann mich retten — o mein Chriſt!
Ich ruf ihn an — o hilf mir Lucifer!
Wo iſt er nun? — 's iſt aus!
Und ſieh, ein dräunder Arm, ein finſtrer Baum! —
O Berg und Hügel kommt, kommt, fallt auf mich,
Und deckt mich vor des Himmels ſchwerem Zorn!
Nicht? — Nun ſo ſtürz ich häuptlings in die Erde!
Tu auf dich, Erde!" u. ſ. w.

bis zu dem letzten Verzweiflungsſchrei:

„Es ſchlägt, es ſchlägt! Nun, Leib, zerfließ in Luft,
Sonſt trägt dich flugs zur Hölle Lucifer!
O Seele, ſchmilz zu kleinen Waſſertropfen,
Verſtröm im Weltmeer, daß dich keiner finde!"

und ſchließlich der Epilog:

„Gebrochen iſt der Zweig, der nach den Wolken ſtrebte,
Verdorrt Apollos grüner Lorbeerſproß,

Der manche Blätter trieb in diesem weisen Manne.
Faust ist dahin. Betrachtet seinen Sturz,
So daß sein Mißgeschick die Klugen warne,
Verbotner Weisheit grübelnd nachzugehn.
Denn ihre Tiefe lockt vorschnellen Erdenwitz,
Zu tun was hier und dort der Seele wenig nützt!"

— alles das sind Züge, die, so vielfach das Edelmetall noch mit Schlacken versetzt ist, doch beredt bekunden, daß es die starke Glut, und die plangestaltende Hand eines bedeutenden Dichters waren, die diese erste Läuterung der rohen Masse bewirkten. Damit war aber auch zunächst die dichterische Arbeit am Faststoff wieder beendigt.

Wohl bemächtigte sich schon 1588 das Volkslied des Faust, wohl griffen nach dem Vorbilde der englischen Komödianten, die den Marloweschen Faust nach Deutschland brachten, die deutschen Komödianten und Puppenspieler, den dankbaren Stoff für ihr Repertoir auf, indem sie unter Zugrundelegung Marlowes, unter Benutzung der späteren Faustbücher die tragischen Motive immer mehr und mehr zur Karikatur verzerrten, aber von einer Fortbildung und Vertiefung des Problems war nicht die Rede.

Am wenigsten trugen zu einer solchen bei die späteren Faustbücher, wenngleich sie sowohl stofflich wie auch hinsichtlich der Auffassung mancherlei Erweiterung brachten. Schon ein Berliner Nachdruck des ersten Faustbuches von

1590 brachte sechs neue Erzählungen, von denen die ersten in Leipzig, die übrigen in Erfurt spielen (die „Erfurter Zusätze" genannt). Auch an Überarbeitungen mit Zusätzen und Änderungen hat es nicht gefehlt.

Wenn aber schon im Spiesschen Faustbuche von 1587 und seinen Nachdrucken und Überarbeitungen die moralisierenden Betrachtungen sich allzu breit machten, so ward dieses Beiwerk zum Hauptzweck in dem Faustbuch des Georg Rudolff Widman, das 1599 erschien unter dem Titel: „Erster Theil DEr Wahrhafftigen Historien von den grewlichen vnd abschewlichen Sünden vnd Lastern, auch von vielen wunderbarlichen vnd seltzamen ebentheuren: So D. Johannes Faustus, Ein weitberuffener Schwarzkünstler vnd Ertzäuberer, durch seine Schwartzkunst biß an seinen erschrecklichen end hat getrieben. Mit nothwendigen Erinnerungen vnd schönen exempeln menniglichem zur Lehr und Warnung außgestrichen und erklehret Durch Georg Rudolff Widman. Gedruckt zu Hamburg. Anno 1599. Ex officina Herrmanni Molleri 4°." Ein zweiter und dritter Teil, die aber zusammen kaum die Stärcke des ersten Teiles erreichen, erschienen noch in demselben Jahr.

Der Verfasser des ersten Faustbuches hatte sich sowohl auf dem Titel, wie auch mehrfach im Text seines Buches darauf berufen, daß er unmittelbar aus eignen

Aufzeichnungen Fauſts, die man in ſeinem Nachlaß gefunden, geſchöpft habe. Und am Schluß nach Fauſts Tode heißt es: die Studenten „fanden auch dieſe, des Fauſti Hiſtoriam, aufgezeichnet, und von ihme beſchrieben, wie hievor gemeldt, alles ohn ſein Ende, welches von obgemeldten Studenten und Magiſtris hinzugethan, und was ſein Famulus aufgezeichnet, (den Fauſt am Schluß des 61. Kapitels damit beauftragt hatte). Da auch ein neuv Buch von ihm ausgehet."

Dieſer ſehr durchſichtigen Fiktion gegenüber erklärt Widman in ſeiner „Vorrede an den chriſtlichen Leſer", es ſeien zwar die Hiſtorien des Doktor Fauſti ſchon vor dieſem in Druck verfertigt worden, doch weil dieſelbe „wunderlich daher rauſcht und auch die ganze Hiſtori darinnen nicht iſt all begriffen, das in dieſem Buch dargegen ein genüge geſchehen ſoll, jedoch das auch nicht alles, was züchtige Ohren und Herzen betrüben mücht, ſol erzählet werden. Mag auch mit Wahrheit und gutem Gewiſſen ſagen, daß dieſe meine Edition, dem rechten und wahrhaften Original, ſo von Johann Wäiger und andern Fauſti Bekannten iſt hinterlaſſen, gemäß ſei."

Er bezweckt alſo angeblich, Fehler und Ungenauigkeiten ſeines Vorgängers durch Zurückgehen auf die angeblichen Quellen zu verbeſſern, Überſehenes nachzutragen, dann aber den Text moraliſch zu läutern, alles Anſtößige zu beſeitigen.

Was nun ſeine Zuſätze und Erweiterungen betrifft,

ſo beſtehen ſie teils in einer Nachleſe der umlaufenden Anekdoten, die zum Teil auf Erzählungen der Zeitgenoſſen zurückgehen, teils in frei erfundenen Änderungen. Als Heimat wird jetzt die Grafſchaft Anhalt angegeben: „und haben ſeine Eltern gewohnt in der Mark Sondwedel, die waren arme fromme Bauersleute.“ Der reiche Vetter in Wittenberg, der ihn erziehen läßt, iſt geblieben; dann aber kommt die bemerkenswerte Abweichung, daß Fauſt nicht in Wittenberg, ſondern in Ingolſtadt ſtudiert. Dort, heißt es, ſei er „in gar kurzer Zeit trefflich wol in ſeinen Studiis fortkommen“ und glänzend zum Magiſter promoviert. Seines Vetters Abſicht aber ſei geweſen, „daß er in Theologia oder heiligen Schrift ſtudiren und ſich gänzlich darzu ergeben ſolle. Als aber damals das alt Bäpſtiſche Weſen noch im Gang war und man hin und wider viel Gegenſprechen und ander abergläubiſch Thun und Abgötterei trieb, beliebte ſolches dem Fauſto überaus ſehr. Weil er dann in Geſellſchaft und an ſolche Burße geriethe, welche mit abergläubiſchen Charakteribus oder Zeichenſchriften umbgiengen, war er bald und leicht verführet.“ Der Grund dieſer Abweichung iſt klar: es lag dem ſtreng proteſtantiſchen Verfaſſer daran, den durch das erſte Fauſtbuch in Wittenberg lokaliſierten Fauſt für die kritiſche Zeit ſeines Abfalls von Gott in eine andere Umgebung zu verſetzen und von Wittenberg den Makel zu nehmen, daß gerade auf dieſem Boden der Doktor der Theologie Fauſtus dem Teufel anheim gefallen. Daß hierbei eine Abſicht zu-

grunde lag, wenn auch in den umlaufenden Geſchichten Fauſts Anweſenheit in Ingolſtadt erwähnt wird, geht aus anderen Zügen klar hervor; ſo wenn der Verfaſſer vor Beginn der Erzählung einen Abſchnitt ſetzt: „Erzählung, was Doktor Luther von Doktor Fauſto gehalten hat.“ Er läßt Luther ungemein ausführlich ſich über Fauſt verbreiten und das fauſtiſche Weſen mit derben und ſcharfen Worten verdammen. Dieſes Kapitel iſt einfach aus einzelnen Fetzen von Luthers Tiſchreden zuſammengeflickt, in denen dieſer freilich nicht Fauſts, ſondern anderer Teufels-Bündniſſe und Zaubereien gedenkt. Auch hier alſo die Tendenz von vornherein, Fauſt von den Rockſchößen der Reformatoren abzuſchütteln.*)

Von ſonſtigen Zuſätzen ſei nur noch erwähnt, daß er den ſchwarzen Hund Melanchthonſcher Überlieferung, der im erſten Fauſtbuch fehlt, wieder herſtellt, und daß er Wagner beſtändig Wäiger nennt. Die Hauptſache iſt aber die theologiſch-dogmatiſche Sauce, mit der er ſeine Materie übergießt und anrichtet. Widman iſt ein beſonders bösartiger Miſch-Typus von Frömmler und Zelot, bösartig nicht wegen des Schadens, den er durch Anrufen

*) Widman war nicht der einzige Proteſtant, dem dieſe Beziehungen Fauſtens zu Wittenberg im erſten Fauſtbuch Ärgernis erregten. Schon 1597 hatte der bekannte Heidelberger Profeſſor Auguſtin Lercheimer in der dritten Auflage ſeiner Chriſtlichen Bedenken und Erinnerungen von Zauberei (abgedruckt bei C. Binz, Aug. Lercheimer, 1888) ſich darüber weidlich entrüſtet, daß „ein Lecker, er ſei wer er wolle“, in dem Buch von Fauſt „damit fürnemlich die Schule und Kirche zu Wittenberg geſchändet und verleumdet“.

der Obrigkeit wider die Zauberei anrichtet, ſondern wegen der unſagbar albernen und einfältigen Manier, in der er in uferloſer Geſchwätzigkeit ſein Thema mit ſeinen ſpezifiſch-chriſtlichen und moraliſchen Bedenken überflutet. Der Stoff iſt ihm gerade gut genug, um darüber eine Predigt in drei Bänden zu halten. Predigt im eigentlichen Sinne. Er beginnt mit einem Gebet: „Gott der allmächtige, der ſeinen lieben Sohn Jeſum Chriſtum darumb in die Welt geſandt, daß er die Teufelswerke zerſtöre, der wolle uns vor aller Liſt, Tücken und Betrug des Teufels behüten und ſeine lieben Engel uns zuordnen, die uns bewahren in all unſerm Leben, damit der Teufel keine Macht an uns finden und haben müg, daß wir auch Niemand wiſſen und erkennen denn allein den Heiland Jeſum Chriſtum, der uns allhier zeitlich und dort ewiglich erhält, welchem ſei mit dem Vater und heiligen Geiſt, Lob, Ehr und Preis in alle Ewigkeit. Amen, Amen.“ Dann folgt die Predigt über den Text: Fauſti Leben, Taten und Höllenfahrt. Jedes Kapitel gibt einen Text, denn jedem Kapitel folgt eine „Erinnerung“, d. i. die Nutzanwendung des eben Erzählten und dieſe Erinnerung iſt oft viermal und mehr ſo lang als die Geſchichte ſelbſt. Gleich die zum erſten Kapitel beginnt: „Aus dieſem hat die liebe Jugend zu lernen“ u. ſ. w. Dabei wird natürlich die Geſtalt Fauſts, die ſchon in ſeinem Text erheblich ſchlechter wegkommt als bei dem Anonymus von 1587 in dieſen „Erinnerungen“ noch tiefer herunter gezogen und mit kräftigen Flüchen bedacht. Dabei brüſtet ſich der elende Tropf

immer in der widerwärtigsten Weise, wie sorgfältig er dem christlichen Leser das Schlimmste in dieser greulichen Geschichte noch verschweige. Die Beschwörung der schönen Helena am weißen Sonntag wird nur gestreift, Faustens Liebesabenteuer, seine nachmalige Verbindung mit der Helena aber bringt er überhaupt nicht in den Text, sondern bemerkt nur am Schluß des fünfundzwanzigsten Kapitels (mit der Überschrift „Faust will sich verheiraten"), in einer der „Erinnerung" noch besonders angehängten „Erinnerung an den christlichen Leser": „Ich mag dem christlichen Leser nicht fürenthalten, daß ich an diesem Orte etliche Historien von Doktor Johann Fausto gefunden, welche ich aus hochbedenklichen, christlichen Ursachen nicht hab' hierher setzen wollen." Er berichtet aber dann doch auszugsweise, was er ausgelassen, „weil ich erachtet, daß ich solches ohne Beleidigung züchtiger Ohren und Herzen nicht wohl erzählen könnte." Dieses Getue ist um so widerwärtiger, einmal da grade in dieser Beziehung im ersten Faustbuch nirgendwo die Grenze des nach damaliger Auffassung durchaus Zulässigen überschritten war, dann aber, weil Widman selbst in seinen „Erinnerungen" eine Fülle von pikanten und schmutzigen Geschichten den Lesern aufzutischen kein Bedenken getragen hat. Die antipapistische, antikatholische Tendenz verblendet ihn vollkommen, so daß er nicht nur bei jeder Gelegenheit, wo es gar nicht paßt, seinem Hasse im allgemeinen Luft macht, sondern auch den Leser mit Schandtaten entarteter Klerisei und vor allen Dingen roher

Mönche regaliert, die er mindeſtens ebenſo ſehr aus „hochbedenklichen chriſtlichen Urſachen“ hätte verſchweigen müſſen wie jene Fata des Fauſt.

In Summa: das zweite Fauſtbuch ſtellt in jeder Beziehung eine Verſchlechterung der Fauſtüberlieferungen dar. Es iſt das Machwerk eines beſchränkten, aufgeblaſenen Tropfs, der in ſeiner albernen Geſchwätzigkeit es glücklich fertig gebracht hat, das dankbare Thema tot zu machen.

Daß tatſächlich der letzte Bearbeiter und nicht das Thema an ſich daran ſchuld ſei, daß das Intereſſe an Fauſt ſich verringerte, bewies am beſten das Schickſal einer Neubearbeitung des Widmannſchen Fauſtbuches, die grade fünfundſiebzig Jahre ſpäter der Doktor med. Johann Nikolaus Pfitzer unter dem Titel: Das ärgerliche Leben und ſchreckliche Ende des Erz-Schwarzkünſtlers Doktor Johannes Fauſti, erſtlich vor vielen Jahren fleißig beſchrieben von Georg Rudolph Widmann; Jetzo aufs neue überſehen und ſowohl mit neuen Erinnerungen, als nachdenklichen Fragen und Geſchichten der heutigen böſen Welt zur Warnung vermehret. Nürnberg 1674, herausgab. Die Arbeit des Herausgebers hatte unter Heranziehung des älteſten Fauſtbuches weſentlich darin beſtanden, abgeſehen von einigen Zuſätzen (zum Beiſpiel Wiedereinfügung der Helenaerzählungen) und Berichtigungen, beſſerer Anordnung u. ſ. w., das Waſſer der

Widmanſchen „Erinnerungen“ kräftig herauszupumpen, und ſiehe da, ſofort war das Schiff wieder flott.

Dieſe neue Bearbeitung erlebte bis 1726 ſechs Auflagen. Das will viel ſagen, um ſo mehr, wenn man bedenkt, daß man doch um die Wende des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ganz anders zu der Frage von Teufel-Beſchwörung und -Pakt ſtand als dreißig bis vierzig Jahre früher.

Der Anonymus und Widman hatten noch ſo feſt wie an ihre eigne Seligkeit an ein derartiges Eingreifen des Teufels geglaubt, und mit ihnen ihr Publikum; auch Pfitzer ſtellt ſich im weſentlichen noch gläubig auf den Boden der Überlieferung.

Schon aber hatten um dieſe Zeit nicht nur die aufkläreriſchen Tendenzen im allgemeinen die Grundlagen des Glaubens an die Möglichkeit von Teufelsbündniſſen erſchüttert, ſondern es war auch ſpeziell Fauſts Schuld und Schickſal Gegenſtand kritiſcher Unterſuchung geworden, die der ganzen Geſtalt Fauſts Schritt für Schritt den Boden unter den Füßen wegzog.

1683 veranſtaltete zu Wittenberg ein junger Theologe, Johann Georg Neumann, eine „Disquisitio de Fausto praestigiatore“, die in zahlreichen Auflagen verbreitet und auch ſofort ins Deutſche überſetzt wurde. Es handelte ſich hier um eine gewiſſenhaft geführte hiſtoriſch-kritiſche Unterſuchung aus den Quellen darüber, was eigentlich an dieſem Fauſt daran ſei. Das Ergebnis war, daß, was in den Fauſtbüchern ſtehe,

größtenteils erdichtet und ein „zauberiſcher Roman ſei", daß aber auf der anderen Seite nicht geleugnet werden könne, daß es einen wirklichen Fauſt gegeben, der ſich mit Zauberei beſchäftigt habe; dieſer aber ſei, was ja auch richtig, ein ziemlich verächtlicher Geſell geweſen. Was es mit ſeinen Zauberkünſten auf ſich habe, will Verfaſſer nicht entſcheiden, ſondern „denen" überlaſſen, „welche meinen, daß ſie genauere Wiſſenſchaft hiervon haben. Mir iſt daran gelegen geweſen, daß ich weder aus dem Wege gewichen, noch eine Schlange aus ihren Winkeln gleichſam hervorgezogen, daß ſie ſchöner würde. Viel Ding hab ich freiwillig ausgelaſſen. Viel hab' ich auch nicht gründlich erfahren können, wie ſehr ich mich auch darum bekümmert. Zu dem iſt's der Kerl mit alle nicht wert, daß man ſo viel Weſens von ihm machen ſollte."

Mit dieſer letzten Äußerung iſt die Stellung, die nunmehr das gebildete Leſe-Publikum zu Fauſt zu nehmen beginnt, treffend gekennzeichnet. Die einſt bemitleidete und mehr noch verabſcheute Geſtalt iſt eine der vielen Kurioſitäten einer vergangenen Periode geworden, an deren Beleuchtung im Lichte der eignen Vernunft „die es ſo herrlich weit gebracht" der aufgeklärte Menſch fin de siècle vor zweihundert Jahren ſeine beſondere Luſt hatte. Und da dieſe aufgeklärte Blaſiertheit in den folgenden Jahrzehnten in immer weitere Kreiſe der Bevölkerung durchſickerte, ohne daß darum das Intereſſe an dem kurioſen Teufelsbanner abgenommen hätte, ſo war es

nur das ganz natürliche Ergebnis dieſer Entwicklung, daß im dritten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts 1725 einem fingerfertigen Anonymus, der ſich nur der Chriſtlich Meynende nannte, die Hiſtorie vom Fauſt reif erſchien, „aufs neue überſehen und in eine beliebte Kürze zuſammengezogen" ſie dem deutſchen Publikum aufzutiſchen.

Dieſes Fauſtbuch des „Chriſtlich Meynenden" ſtellt ſich als ein Auszug aus dem Pfitzerſchen Werke dar, aus der Feder eines Mannes, der in den Spuren des Wittenberger Magiſters Neumann wandert, ja über ihn noch hinausgeht. Er ſteht dem Stoff kühl bis ans Herz hinan gegenüber, hält die ganze Sache für Schwindel, es aber trotzdem oder deswegen nicht der Mühe wert, die Gründe für und wider die Glaubwürdigkeit zu erörtern. Er ſagt ſelbſt: „Gegenwärtige Blätter ſollten billig entweder die Wahrheit der Hiſtorie des weltbekannten Schwarzkünſtlers Doktor Fauſt mit unverwerflichen Gründen behaupten, oder wo dieſes nicht möglich die Falſchheit derſelben der galanten Welt deutlicher vor Augen legen." Das ſei, behauptet er, auch ſeine Abſicht geweſen, aber die „unzähligen" Schriften pro et contra, die über dieſe „intricate Materie" erſchienen ſeien, bei „denen viele von denen Gelehrteſten unſerer Zeit Schiffbruch gelitten", hätten ihn veranlaßt, „ſolches zu einer reiferen Meditation auszuſetzen", und ſo habe er „bloß die von Fauſt erzählten Fata zuſammengetragen, „damit ich dem Verlangen einiger, welche ſeine Lebensbeſchreibung nur in etlichen Bogen zu haben gewünſchet,

ein Genüge tun möge." Das iſt klärlich der Standpunkt eines Buchfabrikanten, der ſehr ungeſchickt ſeinem Kleiſter- und Schereverfahren ein wiſſenſchaftliches Mäntelchen umzuhängen verſucht. Es iſt ihm denn auch gelungen, nicht nur die „intricate Materie" in der ödeſten und temperamentloſeſten Weiſe zu bearbeiten, und auf ſechsundvierzig kleine Druckſeiten zuſammenzudrängen, ſondern auch mit dem Machwerk beim Publikum einen großen Erfolg zu erzielen.

Das Fauſtbuch des „Chriſtlich Meynenden" hat in den zwanziger Jahren und noch ſpäter zahlreiche Auflagen erlebt und wohl von allen Fauſtbüchern die größte Verbreitung gefunden. Bis auf das dem Büchlein beigegebene Bild erſcheint hier auch der letzte Nimbus des titanenhaften Forſchers abgeſtreift. Die einzelnen Hiſtorien werden ſo nüchtern wie möglich, nur gelegentlich mit etwas chriſtlich moraliſchen Betrachtungen verbrämt, herunter erzählt; das Abenteuerliche und Übernatürliche, teils offen angezweifelt, teils rationaliſtiſch zu erklären verſucht, und von dem Fauſtus, „der an ſich nahme Adlers Flügel", iſt nichts mehr übrig geblieben als ein widriges Zerrbild, das am allerwenigſten geeignet ſchien, zu einer poetiſchen Geſtaltung zu reizen.

War ſchon bisher der vielberufene Erz-Schwarzkünſtler und Zauberer in den Augen der deutſchen Poeten nur eine Puppenſpiel- und Poſſenfigur geweſen, ſo ſchien er jetzt, nachdem der „Chriſtlich Meynende" auch die letzten Fetzen ſeines alten Königsmantels ihm heruntergeriſſen,

für immer zum Gegenstand des Pöbelwitzes verurteilt und keiner Auferweckung zu einem bessern Leben mehr fähig. Es gehörte schon ein scharfes Auge dazu, um in dem Gewande, in dem der Zauberer noch auf der Bühne der deutschen Wanderkomödianten zwischen Hanswurstspäßen sein Dasein fristete, die großen, zugleich tragischen und dramatischen Züge des Urbilds, wie sie das älteste Faustbuch und Marlowes Dichtung aufweisen, wieder zu entdecken, und mehr als das, den Gedanken zu einer dichterischen Neubelebung zu fassen.

Es war bekanntlich Lessing vorbehalten, die Faustgestalt aus diesem Zustand der tiefsten Erniedrigung, in die ihn die Gebildeten gestürzt und in der er doch noch nicht die Liebe des Volkes eingebüßt, wieder zum Licht empor zu bringen. In der großen Generalabrechnung mit Gottsched im siebzehnten Literaturbrief vom 16. Februar 1759, wo er für das deutsche Drama der Gegenwart und Zukunft den Zielpunkt Shakespeare setzt und die Notwendigkeit und Berechtigung seiner Forderung aus der Vergangenheit zu begründen sucht, findet sich die Stelle: „Daß aber unsere alten Stücke wirklich sehr viel Englisches gehabt haben, könnte ich Ihnen mit geringer Mühe weitläufig beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen: Doktor Faust hat eine Menge von Szenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen. Und wie verliebt war Deutschland und ist es zum Teil noch in seinen Doktor Faust." Und er teilt dann eine Szene aus einem „Entwurf dieses Trauerspiels",

das „einer von meinen Freunden verwahre", mit: die dritte Szene des zweiten Aufzuges: „Fauſt und ſieben Geiſter."

Es iſt in dieſem Zuſammenhang nicht meine Aufgabe, die beſondere Geſchichte der Leſſingſchen Fauſtdichtung, die noch keineswegs völlig aufgehellt iſt, es wohl auch ſchwerlich je werden wird, zu erörtern. Erhalten iſt außer der in den Literaturbriefen veröffentlichten Szene noch eine bis zum vierten Auftritt des erſten Aufzugs gehende Skizze, deren zweite Szene zum Teil ſchon ausgeführt iſt. Was uns außerdem aus gelegentlichen brieflichen Äußerungen Leſſings und zwei ausführlichen Berichten von Dritten über Leſſings Fauſtplan bekannt geworden iſt, kann wegen darin enthaltener Widerſprüche nicht Anſpruch auf unbedingte Glaubwürdigkeit erheben.

Das Wenige aber, das wir wiſſen, genügt über einen weſentlichen Punkt, der uns hier intereſſiert, völlige Klarheit zu verſchaffen.

Den Zeitgenoſſen Fauſts, mehr noch der dieſe Geſtalt umſpinnenden Sage war Fauſt ein warnendes Exempel menſchlichen Fürwitzes und Übermutes geweſen: in des Teufels Krallen gerät, wer ſo über die Grenzen menſchlichen Erkennens hinaus zu ſchweifen ſich vermißt. Fauſt konnte ihnen deshalb als eine echt tragiſche, Mitleid und Furcht erweckende Geſtalt erſcheinen.

Dieſen tragiſchen Charakter hatte die Geſtalt eingebüßt in dem Augenblick, wo der entſcheidende Punkt, der Bund mit dem leibhaftigen Teufel, nicht mehr das Grauen eines noch heute möglichen, von jedem herauf zu be-

schwörenden Verhängnisses erweckte, als die faustischen Triebe in der Zeit allmählich abstarben, und als dementsprechend als Punkt des Interesses nur das Kuriose und Abenteuerliche von Faust übrig blieb. Eben diese rationalistische Strömung aber, die das titanenhafte Persönlichkeitsideal einer mit dem leibhaftigen Teufel um die eigne Seligkeit ringenden Zeit durch das Persönlichkeitsideal des Philosophen, des mit Schlüssen der Vernunft bedächtig und behutsam den abstraktesten Problemen der Metaphysik zu Leibe gehenden Denkers ersetzte, eben diese geistige Strömung warf auch das Faustproblem wieder auf und gab, wie ihre Vorgänger, dem Faust als dem Typus des um jeden Preis den Kern der Dinge ergründen wollenden Forschers die eignen Züge, das Gepräge des eignen Persönlichkeitsideals.

Am schärfsten hat Lessing dies Ringen der Zeit nach Klarheit und Licht erfaßt; er, der sogar das Mittel zum Zweck dem Zweck selbst vorzog, der das Suchen nach Wahrheit, den regen Forschungsdrang an sich, selbst auf die Gefahr hin, immerdar zu irren, dem Besitz der Wahrheit vorzog. Und es war daher natürlich, daß in dem Augenblick, wo seine Phantasie die verwitterte und entstellte Faustgestalt zu umspielen begann, das in einer Faustdichtung zu lösende Problem sich ihm sofort anders gestaltete.

Von jenem kraftstrotzenden Übermenschen, dessen Drang nach Genuß mindestens dem Drang nach Wissen gleichkommt, ist nichts mehr zu finden. Nur der Grüb-

ler Fauſt, dem kein Preis zu hoch iſt, die Wahrheit zu ergründen, der deswegen gern die Seligkeit daran zu geben bereit iſt, iſt übrig geblieben. „Ein Mann," heißt es, „dem durch nichts beizukommen iſt, der keine Leidenſchaft, keine Schwäche, nur einen einzigen Trieb hat: den unauslöſchlichen Durſt nach Erkenntnis." „Ich ſchlich von allen Seiten um ſeine Seele, aber ich fand keine Schwäche, bei der ich ihn faſſen konnte," berichtet ein Teufel. „Hat er nicht Wißbegierde?" fragt Satan. „Mehr als irgend ein Sterblicher." „So überlaß ihn mir, das iſt genug zum Verderben."

In dem Augenblick aber, wo Leſſing das Problem gewiſſermaßen ſo auf ſeine eigene Perſon zuſpitzt, iſt auch dem neuen Perſönlichkeitsideal der Zeit entſprechend ein tragiſcher Untergang ausgeſchloſſen, und ſo ſtimmen denn auch die beiden, ſonſt in manchen Punkten voneinander abweichenden Berichte über den Ausgang des Fauſt darin überein, daß die Hölle nicht ſiegen ſollte. Nach dem einen verkündigt der Engel der Vorſehung ſchon in der Verſammlung der Teufel im erſten Akt, die Fauſts Verführung beſchließt, die Fruchtloſigkeit der Beſtrebungen Satans mit „den feierlichen aber ſanft geſprochenen Worten, die aus der Höhe herabſchallen: ‚Ihr ſollt nicht ſiegen!'" Nach dem andern ruft im fünften Akt den triumphierenden hölliſchen Heerſcharen der Engel zu: „Triumphiert nicht, ihr habt nicht über Menſchheit und Wiſſenſchaft geſiegt; die Gottheit hat dem Menſchen nicht den edelſten der Triebe gegeben, um ihn ewig un-

glücklich zu machen; was ihr sahet und jetzt zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom!"

Es ist ja nicht zu leugnen, daß durch diese Perspektive das ganze Faustproblem zugleich verjüngt und vertieft wurde. Wir verstehen, wie die wenigen Freunde Lessings, die in den Plan eingeweiht waren, über diese neue völlig überraschende Wendung entzückt waren und sich Großes von dem vollendeten Werk versprachen. Trotzdem können wir die unterlassene Ausführung — daß er vollendet gewesen und dann mit andren Manuskripten Lessings verloren gegangen sei, glaube ich nicht — nicht so sehr beklagen. Denn nicht nur der Ton, auf den in den uns erhaltenen Szenen Lessings Faust gestimmt ist, sondern auch die Art, wie Lessing nun schließlich das Fehlschlagen der teuflischen Verführungskünste, die Niederlage der Hölle, herbeiführen wollte, hat etwas Gekünsteltes und bringt, bei Licht besehen, nur eine Scheinlösung.

Wenn die Berichte nicht irren, so sollte, wie schon aus den erwähnten Schlußworten hervorgeht, gar nicht der wirkliche Faust den Bund mit dem Teufel schließen: „Was ihr sahet, und zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom." Deutlicher erfahren wir den Plan, aus dem zweiten Bericht. Danach „begräbt der Engel den Faust, ehe noch die teuflischen Verführungskünste beginnen, in einen tiefen Schlummer, und erschafft an seiner Stelle ein Phantom, womit die Teufel so lange ihr Spiel treiben, bis es in dem Augenblick,

da ſie ſich ſeiner völlig verſichern wollen, verſchwindet. Alles, was mit dem Phantom vorgeht, iſt Traumgeſicht für den ſchlafenden wirklichen Fauſt; dieſer erwacht, da ſchon die Teufel ſich ſchamvoll und wütend entfernt haben, und dankt der Vorſehung für die Warnung, die ſie durch einen ſo lehrreichen Traum ihm hat geben wollen. Er iſt nun feſter in Wahrheit und Tugend als jemals." Wenn dieſer Bericht wirklich Leſſings Idee getreu wiedergiebt — ich kann einige Zweifel nicht ganz unterdrücken, zumal die ſpärlichen Skizzen zum Fauſt, die ſich im Nachlaß Leſſings fanden, und in denen die erſte Beſchwörung des Satans ſkizziert iſt, auch nicht den leiſeſten Hinweis darauf enthalten — ſo muß man ſagen, daß er durch dieſe Ausführung den Fortſchritt, den er in der Erfaſſung des Problems gemacht hatte, wieder vernichtet hätte. Dies iſt ja nur eine Scheinlöſung; er geht dem Problem, wie es das neue Perſönlichkeitsideal der Zeit ſtellt — das Forſchen nach Wahrheit kann nie und unter keinen Umſtänden das ewige Verderben des Menſchen zur Folge haben — aus dem Wege; ja nach der letzten Wendung kehrt er ſogar wieder um.

Das war nicht die Zauberformel, um dieſen großen Schatten zu beſchwören und mit neuem Leben zu erfüllen. In dem Drange, die Sagengeſtalt ſich und damit ſeiner Zeit näher zu bringen, tilgte Leſſing ihr nahezu all die großen typiſchen Züge des Menſchen Fauſt, und indem er ihm den Wahrheitsdrang als einzige Leiden-

schaft gab, komprimierte er den Faust zu dem Typus eines Gelehrten, ja mehr noch, er schuf den Faust zu seinem Bilde. Was vom faustischen Wesen in ihm selber steckte, legte er hinein, aber mehr nicht. So wurde, so wäre es geworden: ein Lessingscher Faust, der um Lessings willen interessiert, aber nicht der Faust, für den, wie Lessing selbst bezeugt, im deutschen Volke die Liebe noch nicht erloschen war.

Die Zeit dafür war noch nicht gekommen. Nicht nur die durch Lessing bewirkte Loslösung des deutschen Dramas von den beschränkten Idealen des französischen Klassizismus, sondern vor allem die Durchtränkung der schöpferischen Jugend mit Herderschen Ideen und die Gewöhnung des Auges an die Größenverhältnisse Shakespearescher Charaktere waren vorher notwendig, damit Faust für die Deutschen lebendige Poesie werden konnte.

Als aber die Zeit erfüllt war, da kamen die Jungen, einer nach dem andern, und versuchten den großen Schatten zu bannen und zu zwingen. Die Lenz, Klinger, Maler Müller und Goethe. Lenz in einem flüchtigen Fragment, „Die Höllenrichter", das Thema nur streifend; Maler Müller in wiederholten Anläufen, die in der „Situation aus Fausts Leben" mit der Zuschrift: „An Shakespeares Geist" dramatische Kraft und Humor verraten, während die auf anderen Voraussetzungen beruhende Bearbeitung „Fausts Leben dramatisiert" auf fünf Teile angelegt, so weit man aus dem ersten 1778 erschienenen Teil schließen kann, in der Anlage, der Auf-

faſſung und im Ton als ein ſeltſamer Fehlgriff ſich darſtellt, ein Urteil, an dem vielleicht im Einzelnen, aber ſchwerlich im Ganzen eine Einſicht in die vollendete Dichtung, die zur Zeit noch nicht möglich iſt, etwas ändern wird. Am intereſſanteſten und bedeutendſten wirkt Klingers Fauſt, ein Roman: „Fauſts Leben, Taten und Höllenfahrt" in fünf Büchern (1791), der, auf einer originellen Vorausſetzung beruhend, das Thema durchaus ſelbſtändig in ſeiner dämoniſchen Größe erfaßt und mit ſchaurigem Ernſt bis zur Vernichtung des Unſeligen durchführt. Aber nur Einem gelang es, die unſagbare Fülle, Schönheit und Größe des gewaltigen Stoffes zu erfaſſen und darzuſtellen, und auch ihm nur in der heißen Arbeit eines langen Lebens: Goethe.

II

Der Tragödie erster Teil

Erstes Kapitel

Entstehungsgeschichte

Wie, wann und wo ist Goethe der Stoff nahe gebracht worden?

Unter den Volksbüchern „mit stehenden Lettern, auf das abscheulichste Löschpapier fast unleserlich gedruckt", „diesen schätzbaren Überresten der Mittelzeit", von denen Goethe in Dichtung und Wahrheit erzählt, daß er das Glück gehabt habe, sie auf einem Tischchen vor der Haustür eines Büchertrödlers täglich zu finden und sie für ein paar Kreuzer sich anzueignen, und von denen er dann einige, Eulenspiegel, Heimonskinder, schöne Melusine, Kaiser Oktavian, schöne Magelone, Fortunat und den ewigen Juden namhaft macht, nennt er zwar den Faust nicht, konnte es auch nicht, da Faust als Volksbuch in dieser Ausstattung nicht existierte; aber wenn neuerdings

mit bemerkenswerten Gründen die Hypotheſe verfochten worden iſt, daß Goethes Hauptquelle, das ja in zahlloſen Auflagen und Drucken verbreitete, „in eine beliebte Kürze gebrachte“ Fauſtbüchlein vom „Chriſtlich Meynenden“ geweſen, ſo können wir wohl annehmen, daß dieſe zudem in Frankfurt als Druckort beheimatete, kürzeſte und populärſte Faſſung des Stoffes ihm auch ſchon in frühen Kindertagen nahe gebracht worden iſt. Außerdem wird er wohl auch ſchon in dieſen Tagen einen dramatiſchen Fauſt auf der Bühne von Komödianten oder Puppenſpielern in der Meſſe haben tragieren ſehen.

Wann aber iſt die Geſtalt des Fauſt in ſein Leben hineingewachſen? Darüber ſind die Meinungen geteilt. In den Mitſchuldigen — III, 6 — ruft Söller einmal: „O wüßt ihr, wie mir grauſt, es wird mir ſiedend heiß. So war's dem Doktor Fauſt nicht halb zumut, nicht halb war's ſo Richard dem dritten.“ Sicher aber gibt dieſe flüchtige Erwähnung im komiſchen Zuſammenhang kein Recht, daraus Schlüſſe auf ein in dieſer Zeit bereits vorhandenes, perſönliches Verhältnis zum Fauſt zu ziehen. Die „Mitſchuldigen“ entſtanden in Leipzig, wo der Genius loci, der pietätvoll die Erinnerung an Fauſtens denkwürdigen Ritt aus Auerbachs Keller pflegte, dieſe Anſpielung nur zu nahe legte.

Mehr Beachtung verdienen ſchon Goethes Erzählungen in Dichtung und Wahrheit von ſeinen alchimiſtiſchen Studien im Frankfurter Elternhaus, in der Zeit zwiſchen Leipzig und Straßburg. Herbſt 1768 —

Frühling 1770. Aber ich bin doch (mit Erich Schmidt) der Meinung, daß die Grundstimmung jener Jahre, in denen er sich's weich und wohl sein ließ im Klettenbergschen Pietismus, zu faustischen Plänen schlecht passen will.

Dagegen ist Straßburg, wie für den Götz, so für den Faust, als Zeugungsstätte in Anspruch zu nehmen. Hier kommen die literarische Konstellation, die Berührung mit Herder, die unter dieser Berührung sich vollziehende Loslösung Goethes von der konventionellen Ästhetik, das Zurückgehen auf die deutsche Vergangenheit — „emergierend Deutschheit" notiert Goethe später für diese Tage — der Durchbruch der eigenen dämonischen Kraftnatur und ein äußerer Anlaß, eine Faustaufführung, vermutlich zusammen, um das befruchtende Samenkorn in seine Seele zu streuen. Es ist schon oft darauf hingewiesen, wie viel faustische Ideen und Bilder in Herders Reisetagebuch stecken, wieviel faustischer Drang in dem Straßburger Herder. Goethe selbst berichtet in Dichtung und Wahrheit davon, zugleich aber, daß dieser oft auch dem jungen Freunde gegenüber einen hämisch negierenden Diabolus herauskehrte, der wohl (wie ich mit Erich Schmidt annehme) für den Mephisto ein und den andern Zug abgeben konnte, während das verblaßte Bild der Jugendliebe, des Frankfurter Gretchens, durch die verwandte Erscheinung Friederikens, frische Farben, neue individuelle Züge zugleich mit dem Begleitakkord von Schuld und Reue erhielt.

Gleichwohl ist für diese Zeit schwerlich an irgend eine belangreiche schriftliche Gestaltung des Plans zu

denken. In Frankfurt kam nach der Rückkehr zunächſt der Götz an die Reihe. Daß er aber in dieſer und in der Folgezeit Pläne zum Fauſt mit ſich herumgetragen und in vertrauten Kreiſen davon geſprochen haben muß, erhellt aus der gereimten Epiſtel Friedrich Wilhelm Gotters, der Goethe in Wetzlar nahe getreten war, und der im Juli 1773 ſeinen gereimten Dank für den Götz von Berlichingen ſchließt: „Schick mir dafür den Doktor Fauſt, ſobald dein Kopf ihn ausgebrauſt.“ Und daß im Jahr 1773 Goethe tatſächlich am Fauſt gearbeitet hat, dazu ſtimmt unter anderem auch eine Äußerung Goethes an Zelter, die, wenn ſie auch erſt aus dem Jahre 1820 ſtammt, doch ſo beſtimmt gehalten iſt, daß ſie Beachtung verdient. Goethe ſetzt da ausdrücklich „einen wichtigen Teil des Fauſt“ in die Zeit, da Prometheus und der Satyros entſtanden. Sicher iſt aus den Briefen Goethes und den Briefen ſeiner Freunde Arbeit an Fauſt für die beiden folgenden Jahre beglaubigt. Boie zum Beiſpiel ſchreibt im Oktober 1774 von ſeinem Beſuch bei Goethe, und daß dieſer ihm viel von Fertigem und Werdendem vorgeleſen. „Sein Fauſt iſt faſt fertig, und ſcheint mir das größte und eigentümlichſte von allem.“ Und im September 1775 ſchreibt Goethe an die Gräfin Auguſte Stolberg: „ich machte eine Szene an meinen Fauſt.“ Und an Merk einen Monat ſpäter: „habe an Fauſt viel geſchrieben.“

Die Überſiedelung nach Weimar ſcheint dann die Arbeit am Fauſt, wenn nicht ſofort, ſo doch ſehr bald

ins Stocken gebracht zu haben, und erſt während der italieniſchen Reiſe hat Goethe ſie wieder aufgenommen.

Was und wieviel iſt nun noch in Frankfurt vor Weimar entſtanden? Darüber gingen bis vor kurzem die Meinungen ebenſo auseinander, wie noch heute die über die erſten Anfänge des Fauſt überhaupt. Jetzt iſt in weſentlichen Punkten das Chaos gelichtet, wenn auch noch manche Streitpunkte beſtehen geblieben ſind und wohl bis an der Welt Ende beſtehen bleiben werden.*)

*) Ich kann und will mich in dieſem Zuſammenhang nicht in das Gewirr der Streitfragen vertiefen, wie ſie das Monſtrum der ſogenannten Fauſtphilologie geſchaffen hat, jener Fauſtphilologie, die kaum minder bedenklich iſt, als die Lili- und Friederikenforſchung. Denn wenn auch dieſe Einzeluntersuchungen über die Entſtehungsgeſchichte der größten Dichtung, die wir Deutſchen beſitzen, an ſich natürlich ſehr viel ernſter zu nehmen ſind, als die tiefſinnigen Forſchungen über die Seſenheimer Familien, in denen Friederike und ihre Geſchwiſter Gevatter geſtanden haben, über das Schickſal dieſer Patenkinder und ſo weiter, ſo werden dieſe Einzeluntersuchungen doch leider häufig wieder in einem ſo kleinlichen Geiſte, mit ſo maßloſer Pedanterie und zugleich ſo maßloſer Arroganz und ſo ohne jedes eigentliche Verſtändnis für dichteriſches Schaffen getrieben, daß ſie nahe an Karikatur ſtreifen. Mit Formanalyſe, Motivuntersuchung und vor allen Dingen Parallelenfang wird ein greulicher Unfug getrieben. Aus ſpitzigen Silbenſpaltereien und an den Haaren herbeigezogenen Parallelen in Briefen und dergleichen werden mit einer Sicherheit Schlüſſe auf die einzelnen Phaſen des wachſenden Fauſt gezogen, die als eigentlich fruchtbringend oder gar überzeugend nur in den ſeltenſten Fällen angeſehen werden können. Es iſt daher mit Freuden zu begrüßen, daß Erich Schmidt in der Einleitung zum dritten Abdruck des ſogenannten Urfauſt die Gelegenheit ergriffen hat, gegen dieſen ſich breitmachenden Unfug zu proteſtieren; ich hätte allerdings gewünſcht, daß er dabei noch etwas derber zugefaßt hätte.

Es iſt, wie ich ſchon im Eingang betonte, hier nicht meine Abſicht, die Geſchichte der Goethiſchen Fauſtdichtung im einzelnen zu geben. Aber grade, weil ich im weitern Verlauf meiner Darſtellung nicht mehr näher darauf eingehen kann, und weil anderſeits doch die Kenntnis der Vor- und Entwicklungsgeſchichte gewiſſer Motive die notwendige Vorausſetzung iſt für dasjenige eindringende Verſtändnis der Dichtung, das ich vermitteln möchte, ſo muß ich hier ebenſo wie auf die älteſte Fauſtüberlieferung überhaupt, ſo auf gewiſſe Phaſen und Stationen der Goethiſchen Fauſtdichtung hinweiſen, die den Kriſtalliſationsprozeß des ganzen Werks wenigſtens in den weſentlichen Punkten veranſchaulichen.

Um dabei nicht allzuſehr ins weite zu ſchweifen und vor allem die Überſicht zu ermöglichen, wird es ſich freilich empfehlen, das, was in dieſer Beziehung über den erſten Teil zu ſagen iſt, für ſich zu nehmen, die Bemerkungen aber, über die Vorgeſchichte und Geneſis des zweiten Teils, ſoweit ſie nicht gelegentlich, um des Verſtändniſſes gewiſſer Beziehungen willen, vorweg genommen werden müſſen, anſtehen zu laſſen, bis ich an den zweiten Teil ſelbſt komme. Es empfiehlt ſich das um ſo mehr, als ja im zweiten Teil ein völlig neuer Schauplatz eröffnet und völlig neue Motive eingeführt werden.

Die Frage, welche Fauſtſzenen brachte Goethe nach Weimar mit, können wir heute mit einiger Sicherheit beantworten, ſeitdem 1887 im Nachlaß der Weimariſchen

Hofdame Luise von Göchhausen sich von ihrer Hand die Abschrift eines Goethischen Faust gefunden, der einundzwanzig Szenen umfaßt, der nicht nur durch zahlreiche selbständige Lesarten, sondern auch durch eine Anzahl ganz selbständig gestalteter Szenen, auf den ersten Blick als die ältere Fassung der Goethischen Faustdichtung, als die älteste aus einem Guß geflossene Redaktion sich darstellt.

In diesem „Urfaust", den Erich Schmidt 1887 in Dresden auffand, ist ohne Zweifel uns das Werk in dem Stil und in dem Umfang erhalten, in dem Goethe es nach Weimar mitbrachte.

Durch seine Auffindung ward eine von Scherer seiner Zeit aufgestellte Hypothese von einem Urfaust in Prosa — Sprache und Stil des Götz von Berlichingen — dessen Reste er nicht nur in den auch in dem vollendeten Faust stehen gebliebenen Prosaszenen, sondern auch in holprigen weniger glatt fließenden Versreihen nachweisen zu können glaubte, jedenfalls in dem Umfang wie Scherer annahm, ein für allemal widerlegt, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß nicht einzelne Szenen tatsächlich zuerst in Prosa-Brouillon skizziert worden sind. In Einem ward sogar Scherers Hypothese glänzend bestätigt: die Kerkerszene, deren ursprüngliche Redaktion in Prosa Scherer aus inneren rhythmischen Gründen behauptet hatte, hat sich hier tatsächlich in Prosafassung vorgefunden.

Das wesentlich Neue, was für uns aus der Auf-

findung des Urfauſt erhellt, iſt aber folgendes: dieſe erſte Faſſung iſt Gretchentragödie. Die Gretchenſzenen ſind der Kernpunkt, die Kerkerſzene bildet den Abſchluß und zwar ohne das erlöſende, verheißende „Gerettet" am Schluß. Aber es klaffen auch erhebliche Lücken.

Nach dem erſten Monolog Fauſts, der Szene mit dem Erdgeiſt und dem erſten Geſpräch mit Wagner — im ganzen wenn auch mit einzelnen rhythmiſchen und ſtiliſtiſchen Abweichungen der letzten Faſſung entſprechend — wird mit den Worten Fauſts:

„Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung ſchwindet,
Der immerfort am ſchalen Zeuge klebt,
Mit gieriger Hand nach Schätzen gräbt
Und froh iſt, wenn er Regenwürmer findet"

abgebrochen. Es folgt gleich darauf eine Szene mit der Überſchrift: „Mephiſtopheles im Schlafrock, eine große Perrücke auf. Student."

Es fehlen alſo der zweite Monolog Fauſts, der Todesentſchluß, der Oſterchor, die Szenen vor dem Tor, Oſterſpaziergang und alle damit zuſammenhängenden Szenen: Szene im Studierzimmer mit dem Pudel: (Verlaſſen hab ich Feld und Auen), die erſte Begegnung mit Mephiſto, die zweite (Es klopft? Herein! Wer will mich wieder plagen); infolgedeſſen auch die ganze Vertragsſzene und die Überleitung zur Schülerſzene. Dieſe ſelbſt aber hat hier einen weſentlich andern Charakter.

Von dem diaboliſchen Humor der letzten Faſſung iſt nichts zu ſpüren. Weder von der Rechtsgelehrſamkeit noch von der Theologie iſt die Rede, dagegen wohl von Metaphyſik und collegium logicum, und ſchließlich auch von der Medizin, in der bekannten Weiſe, worauf der Student ſagt, „das ſieht ſchon beſſer aus, als die Philoſophie.“ Auf der andern Seite begegnen wir im Eingang zyniſch frechen Betrachtungen über Mädel, Logis und Mittagstiſch, in denen Mephiſto ſich keineswegs des „Profeſſortons“ befleißigt, und die ſpäter getilgt ſind. Hieran reiht ſich unmittelbar die Szene in Auerbachs Keller, mit Verſen beginnend: „Will keiner ſaufen, keiner lachen“ u. ſ. w.; dann aber von Siebels Ruhemahnung an in Proſa weiter geführt. Die derben Späße der Zechgenoſſen noch in erheblich kräftigerer Geſtalt und viel breiter ausgeſponnen. Das Lied von der Ratte und vom Floh, ſchon hier; die Zauberkünſte mit dem Wachspfropfen, die nachmals Mephiſto zufallen, treibt, — wie in der Überlieferung — Fauſt ſelber! Der Zauber löſt ſich mit Fauſts Worten: „Halt! — Geht und ſchlaft euren Rauſch aus.“ Daran ſchließt ſich die kleine Szene „Landſtraße. Ein Kreuz am Wege, rechts auf dem Hügel ein altes Schloß, in der Ferne ein Bauernhüttgen.“

Fauſt:

„Was gibt's Mephiſto, haſt du Eil'?
Was ſchlägſt vorm Kreuz die Augen nieder?

Mephiſto:

Ich weiß es wohl, es iſt ein Vorurteil.
Allein genug, mir iſt's einmal zuwider."

Ein Stück für ſich, ein Augenblicksbild, das gut in eine Szenenreihe paſſen würde, die, nach dem Vorbild der Fauſtbücher, Fauſt mit Mephiſto die Welt durchwandernd vorführte. Da dieſes Motiv von Goethe einſtweilen fallen gelaſſen, Fauſt im erſten Teil ganz lokaliſiert wurde und jene Wanderzüge dem zweiten Teil vorbehalten blieben, war für dies Stück in der letzten Redaktion kein rechter Platz; es ward daher unter die Paralipomena verwieſen.

Daran ſchließt ſich gleich Fauſts und Gretchens Begegnung; die jetzt dazwiſchen liegende Szene in der Hexenküche — Fauſts Verjüngung — entſtand erſt auf der italieniſchen Reiſe. Dann folgen geſchloſſen, wie in der letzten Faſſung, allerdings mit einigen, aber verhältnismäßig nicht bedeutenden Abweichungen im Ausdruck, ſämtliche Gretchenſzenen von der Begegnung an: Fauſt und Mephiſtos Dialog: „Hör, du mußt mir die Dirne ſchaffen." Margaretes Monolog: „Ich gäb was drum." Fauſt und Mephiſto in Gretchens Zimmer. Gretchens Lied vom König in Thule. Findung des Käſtchens: „Nach Golde drängt, am Gold hängt doch alles! ach wir Armen!" Dann weiter lückenlos die jetzt „Spaziergang" überſchriebene Szene: Fauſt und Mephiſto.

„Bei aller verſchmähten Lieb! beim hölliſchen Element!
Ich wollt, ich wüßt' was Ärgers, das ich's fluchen könnt,"

die Erzählung vom Pfaffen u. ſ. w. Dann: „Nachbarin Haus", Marthes Monolog: „Gott verzeih's meinem lieben Mann." Marthe und Gretchen, Mephiſto dazu bis zum Schluß: „Da hinterm Haus in meinem Garten, Woll'n wir der Herren heute abend warten." Dann wie in der letzten Faſſung der Dialog, zwiſchen Fauſt und Mephiſto: „Wie iſt's, will's fördern, will's bald gehn?" Und dann mit wenigen Abweichungen die ganze Gartenſzene, und die Szene im Gartenhäuschen. —

Nun ein Sprung: Es fehlen „Wald und Höhle": „Erhabner Geiſt, du gabſt mir Alles" und die daran ſich ſchließende Kupplerſzene des Mephiſto. Hier iſt unmittelbar an die Szene im Gartenhäuschen Gretchens Monolog: „Meine Ruh iſt hin" gereiht mit der unheimlich ſinnlichen Variante: „Mein Schoß! Gott drängt ſich nach ihm hin!" Dann folgt wie auch ſpäter das Religionsgeſpräch (Katechiſations-Szene) im Garten; das Verſprechen Gretchens, und das Ausklingen mit Mephiſtos Hohngelächter: „Hab' ich doch meine Freude dran!" Die Szene am Brunnen: Lieschen und Gretchen. Die Zwingerſzene: „Ach neige, du Schmerzensreiche."

Hieran ſchließt ſich merkwürdigerweiſe unmittelbar die Szene im Dom und zwar ausdrücklich bezeichnet als Exequien der Mutter Gretchens. „Gretchen, alle Verwandte". Da die Valentinſzenen (Monolog: „Wenn ich ſo ſaß", Zweikampf, Verfluchung), die in der letzten Faſſung zwiſchen der Zwinger- und Domſzene liegen, hier fehlen, ſo fehlt auch in der Rede des böſen Geiſts

die Frage: „Auf deiner Schwelle weſſen Blut?“ Dagegen heißt es hier:

„Beteſt du für deiner Mutter Seel,
Die durch dich ſich in die Pein hinüberſchlief.
— Und unter deinem Herzen,
Schlägt da nicht quillend ſchon
Brandſchande Maalgeburt!
Und ängſtigt dich und ſich,
Mit ahndevoller Gegenwart.“

Bisher haben wir ausnahmslos entweder unter ſich verbundene Szenengruppen vorgefunden, die auch in dieſer Verknüpfung der ſpäteren Faſſung im weſentlichen entſprechen, oder große Lücken, beſonders im Eingang, die offenbar in ſpäterer Zeit durch Szenen, in einheitlichem Wurf entſtanden, ausgefüllt ſind, die aber an dieſer Stelle um ſo weniger als Lücken gefühlt werden, weil es ſich zum großen Teil um vom Dichter freierfundene Motive handelt; ausgenommen die allerdings ſehr empfindliche Lücke der mangelnden Einführung des Mephiſto; er iſt plötzlich in Fauſts Studierzimmer, Fauſts Begleiter; wir wiſſen nicht, wie und auf welche Bedingungen der Pakt geſchloſſen worden. — Aber immer handelt es ſich, von dieſer Ausnahme abgeſehen, in dieſem Abſchnitt weſentlich um unter ſich zuſammenhängende Szenengruppen.

Jetzt — nach der Domſzene — kommen wir im Urfauſt dagegen zum erſten Mal an Stücke, die in das

Gefüge der Gretchentragödie hineingehören, über deren endgültige Gestaltung und vor allem zeitliche und psychologische Einordnung der Dichter des Urfaust aber offenbar sich noch nicht klar war.

Es ist zweifellos, daß der Bruder Gretchens schon im ersten Plan eine Stelle hatte, noch mehr, daß schon hier sein Tod durch Fausts Hand als ein die tragische Schuld Gretchens vermehrendes, die letzte Verzweiflungstat noch mehr erklärendes Motiv ins Auge gefaßt war. Darauf weist von allem anderen abgesehen, die Erwähnung der Bluttat in einer Szene des Urfaust. Aber die Ausführung stand noch nicht fest. So finden wir im Urfaust hinter der Domszene — als eine folgenlose Szene für sich — den Monolog Valentins: „Wenn ich so saß bei einem Gelag", der, da im vorangehenden Monolog Gretchens die Anspielung auf Valentins Tod noch nicht enthalten ist, offenbar erst nach der Szene im Dom fallen sollte. Auch die Einleitung zur folgenden Szene bringt der Urfaust:

Faust:

„Wie von dem Fenster dort, der Sakristei,
Der Schein der ewgen Lampe aufwärts flämmert,
Und schwach und schwächer seitwärts dämmert,
Und Finsternis drängt rings umbei;
So sieht's in diesem Busen nächtig.

Mephisto:

Und mir ist's wie dem Kätzlein schmächtig,
Das an den Feuerleitern schleicht,

Sich leis ſo an die Mauern ſtreicht.
Wär mir ganz tugendlich dabei,
Ein bißchen Diebsgelüſt, ein bißchen Rammelei“....

„So ſpukt mir ſchon durch alle Glieder die herrliche Walpurgisnacht“ u. ſ. w. geht's in der letzten Faſſung weiter. Hier im Urfauſt aber fährt Mephiſto fort:

„Nun friſch dann zu! Das iſt ein Jammer,
Ihr geht nach Eures Liebgens Kammer,
Als gingt Ihr in den Tod!“

Und Fauſt erwidert:

„Was iſt die Himmelsfreud in ihren Armen?
Das Durcherſchüttern, Durcherwarmen.
Verdrängt es dieſe Seelennot?
Ha, bin ich nicht der Flüchtling, Unbehauſte,
Der Unmenſch, ohne Zweck und Ruh,
Der wie ein Waſſerſturz von Fels zu Felſen brauſte,
Begierig wütend nach dem Abgrund zu,
Und ſeitwärts ſie mit kindlich dumpfen Sinnen
Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld,
Und all ihr häusliches Beginnen,
Umfangen in der kleinen Welt.
Und ich, der Gott verhaßte,
Hatte nicht genug,
Daß ich die Felſen faßte;
Und ſie zu Trümmern ſchlug!

Sie! ihren Frieden mußt ich untergraben,
Du Hölle wollteſt dieſes Opfer haben!
Hilf Teufel mir die Zeit der Angſt verkürzen.
Mags ſchnell geſchehen, was muß geſchehn,
Mag ihr Geſchick auf mich zuſammenſtürzen,
Und ſie mit mir zu Grunde gehn.

Mephiſto:

Wie's wieder brozzelt! wieder glüht!
Geh' ein und tröſte ſie du Tor!
Wo ſo ein Köpfchen keinen Ausgang ſieht,
Stellt es ſich gleich das Ende vor."

Die Worte von: „Was iſt die Himmelsfreud" bis einſchließlich der zyniſchen Schlußwendung des Mephiſto ſchließen in der letzten Fauſtredaktion eine Szene, einen langen Dialog zwiſchen Fauſt und Mephiſto, der ſich dort an den, wie wir genau wiſſen, in Italien gedichteten Monolog „Erhabner Geiſt, du gabſt mir alles" etwas unorganiſch anfügt. Zweck der Szene iſt dort, Fauſt, der vor der Verführung Gretchens zurückſchreckend geflohen iſt, wieder zu ihr zurück zu führen. Mephiſto bietet alles auf, Fauſt zu Gretchen zurück zu locken und ſpart dabei kein Mittel der Überredung. Hier im Urfauſt ſehen wir nun dieſe Locktöne Mephiſtos, die nach der Domſzene nicht mehr den Zweck haben können, einen halb entſagenden Liebhaber zur Verführung anzuſpornen, an Valentins Monolog herangerückt. Und hieran reiht ſich

unvermittelt die Szene zwiſchen Fauſt und Mephiſto: „Im Elend verzweifelnd“ u. ſ. w.*)

*) Durch dieſen Befund wird eine geiſtvolle Hypotheſe Erich Schmidts von 1883 überraſchend beſtätigt. Bekanntlich hat Goethe zuerſt im achten Band ſeiner Schriften 1790 den Fauſt als Fragment veröffentlicht (I erſchien erſt 1808). In dieſem Fragment fehlen die Valentinſzenen ganz, auch der im Urfauſt vorhandene Monolog Valentins, und dieſe Kuppelſzene des Mephiſto angereiht an den Monolog: „Erhabner Geiſt, du gabſt mir alles“, hat im Fragment von 1790 nicht nur eine andere Stelle als im Urfauſt, ſondern auch in der letzten Redaktion 1808. Sie ſteht im Fragment zwiſchen der Szene am Brunnen, Lieschen und Gretchen, und der Zwingerſzene. Wunderlich genug, denn dieſe Rücklockung hat ja für das Drama keinen Zweck, da die Verführung und ihre Folgen ſchon offenbar geworden. In der Redaktion von 1808 ſtehen daher Monolog und Kuppelſzene zweckentſprechender zwiſchen der Gartenſzene nnd Gretchens Monolog: „Meine Ruh iſt hin.“ Schmidt zog damals aus dieſer Anordnung im Fragment den Schluß, es müſſe nach dem urſprünglichen Plan dieſe Szene lediglich dazu habe dienen ſollen, Fauſt zum zweiten Mal zu Gretchen zurück zu locken und *dadurch* ihn mit Valentin zuſammen zu bringen. Der Urfauſt, wie geſagt, beſtätigt dieſe Vermutung. Unzweifelhaft iſt nach dieſer alſo als urſprünglich anzuſehenden Szenenfolge die Lockſzene Mephiſtos beſſer begründet und erweiſt ſich vor allem folgenreicher, als im Fragment von 1790 nicht nur, ſondern auch als in der letzten Redaktion. Was Goethe trotzdem nachmals veranlaßt hat, ſie aus dem engen Zuſammenhang mit der Gruppe der Valentinſzenen zu löſen und ſie zwiſchen die erſte Gartenſzene und die Katechiſations-Szene, reſpektive zwiſchen erſtere und Gretchens „Meine Ruh iſt hin“ zu legen, iſt aber einleuchtend: Im Fragment und Urfauſt folgen die Zwingerſzene: „Ach neige du Schmerzensreiche“ und die Szene im Dom *unmittelbar* aufeinander. Die Steigerung der Qualen Gretchens in der Domſzene und ihr Zuſammenbrechen im Dom iſt im Urfauſt zwar durch den Hinweis auf den Tod der Mutter, im Fragment aber durch gar kein dazwiſchen liegendes Ereignis erklärt. Jetzt ſind zwiſchen Zwinger

Aus dem Urfauſt ſehen wir aber ferner, daß ſchon vor Weimar nicht nur dieſe immer — auch in der Ausführung für einen der älteſten Beſtandteile der Dichtung gehaltene Proſaſzene: ganz ſo oder doch faſt ganz ſo — wirklich vorhanden war, ſondern, daß auch ſamt der überleitenden Szene: „Nacht. Offen Feld. Fauſt und Mephiſtopheles auf ſchwarzen Pferden daherbrauſend" die ganze Kerkerſzene in Proſa völlig ausgeführt vorlag, freilich wie ſchon erwähnt, ohne die erlöſende Stimme am Schluß. —

Daß von der Kerkerſzene weſentliche Züge bereits früh feſtgeſtellt, Freunden mitgeteilt, mit Freunden durchgeſprochen waren, das wußten wir freilich ſchon lange aus H. L. Wagners „Kindermörderin" 1776, in der nicht nur aus der Gartenſzene (Schlaftrunk) und der Domſzene, ſondern wie Goethe ihm ausdrücklich vorwarf, vor allem aus der Kerkerſzene wichtige Motive entlehnt ſind. Da Wagner mit Goethe im Frühling 1775 zerfiel, ſo konnte auch mit ziemlicher Sicherheit die Konzeption weſentlicher Züge der Kerkerſzene ſpäteſtens in den Winter 74 bis 75 geſetzt werden. Jetzt haben wir die Kerkerſzene, wie ſie damals vollſtändig ausgeführt war, vor Augen: es fehlt kein weſentlicher Zug und doch wie anders wirkt ſie dort und hier. In der Kerkerſzene des

---

und Dom die Valentinſzenen eingeſchoben, in den Worten des böſen Geiſtes der Hinweis: „Auf deiner Schwelle weſſen Blut?" — der im Fragment fehlte — gebracht, und dadurch erhält allerdings die grauſe Zwieſprach im Dom noch eine ganz andere Reſonanz.

Urfaust die einfache Melodie; der kunstvolle Satz, die Durchführung der einzelnen Themata, die Instrumentation erst in der letzten Fassung.

Diese insgesamt einundzwanzig Szenen des Faust stehen also für die vorweimarische Zeit, in einzelnen Motiven auf Anregungen aus den Leipziger Studentenjahren zu zurückgehend, als wahrscheinlich ausgearbeitet zwischen 1773—1775 fest. Damit ist aber nicht gesagt, daß diese einundzwanzig Szenen nun auch alles wären, was vom Faust in diesem Zeitraum entstanden ist. Es sprechen vielmehr starke innere Gründe dafür — der streng philologische Beweis wird kaum zu führen sein, — daß von der Szene vor dem Tor, dem Osterspaziergang, der Begegnung mit dem Pudel um diese Zeit schon ziemlich vorgeschrittene Fragmente und Skizzen vorhanden waren, die aber eben, weil sie noch nicht abgeschlossen waren, aus dem Kanon der fertigen Szenen, die der Dichter für die Mitteilung an seine Freunde zusammengestellt hatte, noch ausgeschieden wurden.

Weiter will ich nicht gehen, wenn schon manches dafür spricht, daß auch schon um diese Zeit die erste Einführung des Mephisto skizziert war.

Betrachten wir aber den Urfaust als Ganzes genommen, als eine vorläufig abschließende Redaktion des jungen Goethe, so machen wir die eigentümliche Beobachtung, daß die aus der Faustsage übernommenen Motive und die aus Keimmotiven der Faustsage zu entwickelnden Züge in diesem Stadium verhältnismäßig fragmen-

tarisch gehalten und vor allem noch ohne innere Verbindung untereinander sind, während Goethes Eigenstes: die Gretchentragödie, nahezu lückenlos in allen wesentlichen Zügen, auf planmäßigen Aufbau der Handlung hinweisend, im Urfaust vorliegt. Abgesehen von der eigentümlich isolierten Stellung des Valentinmonologs, fehlt eigentlich nur ein Glied in der Kette: wie erfährt Faust die Gretchen drohende Katastrophe? Und da muß man sagen, daß die Vermittelung, die in der letzten Fassung durch die Erscheinung Gretchens in der Walpurgisnacht bewirkt wird, auch dort nur notdürftig den klaffenden Riß schließt.

Mit einem Worte, der junge Goethe zeigt beim ersten Faustentwurf insofern eine Ähnlichkeit mit Lessing, als auch er sich zunächst den Faust nach seinem Bilde modelt, sich im Faust sieht und dasjenige psychologische Problem, das ihm bisher am meisten zu schaffen gemacht, das gewissermaßen aus seinem Leben herauswuchs, zunächst gestaltet. Alles Süße und alle Bitterkeit, alle berauschende Schönheit glühender Leidenschaft, alle Verdüsterung durch Reuequalen, die sein Herz seit den Tagen der Knabenliebe gekostet, drängte hier zu einer das Tiefste aufwühlenden dichterischen Gestaltung.

Das Gretchenproblem beunruhigte die ganze Zeit. Die Kriminalpraxis ahndete das Verbrechen der Mutter, die das Kind, das ihre Schande ist, tötet, mit den grausamsten Strafen mittelalterlicher Justiz; die Kriminalrechtstheorie, und mit ihr alle fühlenden Seelen, neigte sich dagegen

zu einer milderen Auffaſſung, empörte ſich gegen dieſe Härte und heiſchte für die Unglückliche mehr Mitleid als Strafe. Dieſes Mißverhältnis zwiſchen Theorie und Praxis, das jeder neue Fall zu ſchreiender Diſſonanz weckte, war Goethe und ſeinen Zeitgenoſſen wie ein Splitter im Fleiſch.

Aber das Problem hatte für Goethe noch ein beſonderes dämoniſches Intereſſe. Es lockte ihn, die möglichen letzten Konſequenzen aus einer Situation, in der er ſich tatſächlich befunden, in der er gelitten, und aus der er ſich befreit, zu ziehen: ſo im Werther für den Helden, im Fauſt für die Liebenden.

Wie ſeine Phantaſie in dieſen Jahren in dieſen Vorſtellungskreis gebannt war, davon zeugen nicht nur die ganze Reihe der Dichtungen von Götz über Clavigo zu Stella und Werther, davon zeugt auch eine eigentümliche Stelle im Werther, auf deren merkwürdige innere Verwandtſchaft mit dem Grundthema der Gretchentragödie zuerſt Erich Schmidt hingewieſen hat: gegen Ende des erſten Teils findet ſich ein leidenſchaftlicher Erguß Werthers über ein Mädchen, das unlängſt den Tod im Waſſer geſucht: „Ein gutes, junges Geſchöpf, das in dem engen Kreiſe häuslicher Beſchäftigungen wöchentlicher beſtimmter Arbeit ſo heran gewachſen war, das weiter keine Ausſicht von Vergnügen kannte, als etwa Sonntags in einem nach und nach zuſammengeſchafften Putze mit ihresgleichen um die Stadt ſpazieren zu gehen, vielleicht alle hohe Feſte einmal zu tanzen, und übrigens mit aller Lebhaftigkeit des

herzlichſten Anteils manche Stunde über den Anlaß eines Gezänkes, einer übeln Nachrede, mit einer Nachbarin zu verplaudern; deren feurige Natur fühlt nun endlich innigere Bedürfniſſe, die durch die Schmeicheleien der Männer vermehrt werden, all ihre vorigen Freuden werden ihr nach und nach unſchmackhaft, bis ſie endlich einen Menſchen antrifft, zu dem ein unbekanntes Gefühl ſie unwiderſtehlich hinreißt, auf den ſie nun all ihre Hoffnungen wirft, die Welt rings um ſich vergißt, nichts hört, nichts ſieht, nichts fühlt als ihn den Einzigen, ſich nur ſehnt nach ihm, dem Einzigen. . . . . Wiederholtes Verſprechen, das ihr die Gewißheit aller Hoffnungen verſiegelt, kühne Liebkoſungen, die ihre Begierden vermehren, umfangen ganz ihre Seele, ſie ſchwebt in einem dumpfen Bewußtſein, in einem Vorgefühl aller Freuden, iſt bis auf den höchſten Grad geſpannt, wo ſie endlich ihre Arme ausſtreckt, all ihre Wünſche zu umfaſſen — und ihr Geliebter verläßt ſie —. Erſtarrt, ohne Sinne ſteht ſie vor einem Abgrunde, und alles iſt Finſternis um ſie her, keine Ausſicht, kein Troſt, keine Ahndung, denn der hat ſie verlaſſen, in dem ſie allein ihr Daſein fühlte. Sie ſieht nicht die weite Welt, die vor ihr liegt, nicht die vielen, die ihr den Verluſt erſetzen könnten, ſie fühlt ſich allein, verlaſſen von aller Welt — und blind, in die Enge gepreßt von der entſetzlichen Not ihres Herzens, ſtürzt ſie ſich hinunter, um in einem rings umfangenden Tode all ihre Qualen zu erſticken.“ — In der Tat eine pſychologiſche Analyſe der Gretchengeſtalt, die über-

raſchend iſt. Jeder einzelne Zug faſt iſt in der Dichtung in lebendiges Gefühl und ſinnliche Anſchaulichkeit umgeſetzt.

Wenn wir aber ſo ſehen und gewiſſermaßen urkundlich belegen können, wie die Gretchentragödie aus Goethes Leben hervorgewachſen, ſo möchte ich doch an dieſer Stelle nicht unterlaſſen, darauf hinzuweiſen, wie er für die Inſzenierung dieſer Tragödie einen Zug vielleicht auch dem alten Fauſtbuch entlehnt hat. Es iſt dies meines Wiſſens bisher noch nicht bemerkt worden. Es handelt ſich um eine Geſchichte, die ſchon im erſten Fauſtbuch ſteht, und — mit Ausnahme des Chriſtlichmeinenden — von den andern übernommen wurde, Kapitel 54: Von zwo Perſonen ſo Doktor Fauſtus zuſammenkuppelt. Es wird da erzählt von einem Edelmann, der ſich in eine junge Dirne ſterbens verliebt habe. Da er keine Gegenliebe gefunden, ſei er krank geworden. Fauſt, mit ihm befreundet, ſorgt ſich ſeinetwegen, er erfragt von Mephoſtophiles die Urſache und verſpricht nun mehr dem Freunde „ihme behülflich zu ſeyn, daß dieſes Weibsbild keinem andern denn ihm zu Teil werden müßte . . . Dann Fauſtus verwirrte der Jungfrauen Herz ſo gar mit ſeiner Zauberey, daß ſie keines andern Mannes noch jungen Geſellens mehr achtet.“ Dann fordert er den Edelmann auf, ſich ſtattlich zu kleiden, „ſo wölle er mit ihm zu der Jungfrauen gehen, die in einem Garten bei andern Jungfern

ſäße". Vorher aber „nimbt er ein deſtilliert Waſſer und zwaget den Edelmann damit, welcher alsbald ein überaus ſchönes Angeſicht davon bekommt, gehen alſo miteinander in den Garten." Dort geſchiehts, wie geſagt. Der Ritter tanzt mit der Jungfrau; als er ſie mit dem von Fauſt geſpendeten Zauberring berührt, wendet ſie von Stund an ihr Herz ihm zu. Weiter iſt keine Ähnlichkeit. Das aber, meine ich, ſpringt in die Augen: Fauſt ſpielt dem Edelmann gegenüber die Rolle, die in der Dichtung Mephiſto gegen Fauſt ſpielt; dazu kommen der Zaubertrank, der dem Werber Schönheit verleiht, und die Werbung im Garten.

Dieſe, wie ich glaube, dem Fauſtbuch entlehnten Züge ſind aber an ſich nebenſächlicher Natur und werden hier vor allem ganz anders und ſelbſtändig verwendet als in der Quelle.

Im übrigen aber machen wir die Beobachtung, daß im Urfauſt die aus der Fauſtſage aufgenommenen Motive in zwei ſcharf geſchiedene Gruppen zerfallen: Titaniſch-dämonologiſche und ſtudentiſch-burleske. Erſtere im titaniſch-metaphyſiſchen Eingangsmonolog, der Geiſterbeſchwörung, dem Geſpräch mit dem Erdgeiſt, mit Wagner; letztere in den Szenen Mephiſtos mit dem Studenten und in Auerbachs Keller zum Ausdruck kommend. Dieſe beiden Elemente erſcheinen hier in weſentlich anderer Geſtalt als in der letzten Redaktion. Aus der Art ihrer Verwendung und aus ihrer Aneinanderreihung geht klar hervor, daß die Arbeit an dieſen Teilen der

Dichtung sprunghaft, einzelne überlieferte Motive, gelegentlich unter Hineinflechtung von Selbsterlebtem — Schülerszene — verwendend, sich vollzog.

Besonders fällt auf, daß die burlesken Szenen einstweilen noch ohne jede Rücksicht auf ihre Stellung zum Ganzen und auf ihre Rückwirkung auf Fausts Charakterbild, als lustige Augenblicksbilder, nicht wählerisch in den Farben, bunt behaglich ausgeführt sind. Der Faust in Auerbachs Keller im Urfaust gleicht auf ein Haar dem alten „viel beschreiten" Erzzauberer, der sich gelegentlich hanswurstisch gebärdet, diesem jedenfalls mehr als dem Faust in der Eingangsszene: „O sähst du voller Mondenschein", geschweige denn dem des Spaziergangs und der spätern Monologe aus der Tragödie erstem Teil.

Vor allem aber erhellt aus dem Urfaust, daß die Stellung des Hauptproblems, das eigentlich faustische um diese Zeit noch ziemlich im Dunkeln lag. Wir erfahren nicht, wie Faust und Mephisto zusammenkommen, und wir erfahren nichts über das Wichtigste, die Art des zwischen Faust und Mephisto geschlossenen Vertrages, woraus dann wieder ein Schluß auf die letzte Lösung des Problems, — Fausts Untergang oder Fausts Erlösung? — gezogen werden könnte; dabei ist zu beachten, daß Lessings Erlösungsplan erst mehrere Jahre nach seinem Tode 1784 bekannt wurde.

Ist nun daraus zu schließen, daß in dem vorweimarischen Faust überhaupt noch mit der Möglichkeit einer Vernichtung des Faust zu rechnen war? Ich glaube nein!

Ebenso wenig, wie aus dem Zurücktreten der metaphysischen Elemente gegen die Gretchentragödie im Urfaust unbesehen die Folgerung gezogen werden darf, diese seien nicht von vornherein im breitesten Umfang beabsichtigt gewesen. Vielmehr haben sich nur die individuellen Goethischen Keime schneller entwickelt und gestaltet.

Was den Ausgang betrifft, so kommt vor allem Eins in Betracht, was es mir wahrscheinlich macht, daß auch in diesem ersten Stadium Goethe, entgegen der Überlieferung, entschlossen war, Faust siegen zu lassen: *diese endliche Überwindung des Bösen durch den ernsthaft aufs Gute gerichteten Willen dessen, der strebend sich bemüht, ist ein Bestandteil von Goethes eigenstem Wesen. Es erscheint fast undenkbar, daß er gerade dies Thema in irgend einer Epoche seines Lebens unter irgend einem andern Gesichtspunkt hätte fassen können.* Zudem ist es klar, daß der Schluß des Urfaust wohl den Abschluß der Gretchentragödie, aber nicht einer Faustdichtung, bringt.

Die grandiose Herausarbeitung der Gretchentragödie war es eben, die die Weiterführung ungeheuer erschwerte und die Pläne und Skizzen einer solchen zunächst im halbfertigen Zustand zu verharren zwang.

Ich muß dabei übrigens bemerken, daß jenes undatierte abgerissene Quartblatt, das Erich Schmidt zuerst in der Weimarer Ausgabe, Teil XIV (S. 287) unter den Paralipomena als 1 mitgeteilt hat, das in flüchtigen

Zügen die knappſte andeutende Skizze über den Gedankengang der ganzen Dichtung in zwei Teile gegliedert enthält, zwar augenſcheinlich aus ſehr früher Zeit ſtammt, aber ſicher nicht aus der Urfauſtperiode; (dagegen ſpricht ſchon die Bezeichnung des Schülers als „Schüler" der im Urfauſt als „Student" auftritt). Trotzdem iſt es ein ſo bedeutungsvolles Zeugnis für die Wurzelhaftigkeit der Erlöſungsidee, daß wir ſchon hier ſeiner gedenken müſſen. Es heißt da: „Ideales Streben nach Einwirken und Einfühlen in die ganze Natur. Erſcheinung des Geiſtes als Welt- und Tatengenius. Streit zwiſchen Form und Formloſem. Vorzug dem formloſen Gehalt vor der leeren Form. Gehalt bringt die Form mit. Form iſt nie ohne Gehalt. Dieſe Widerſprüche, ſtatt ſie zu vereinigen, disparater zu machen."

Es iſt mit Recht bemerkt worden, daß dies eine knappe Zuſammenfaſſung des Ideengehalts der erſten Szenen des Urfauſt — Monolog, Erdgeiſtbeſchwörung, Dialog mit Wagner — iſt; daß das Folgende aber: „Helles kaltes wiſſenſchaftliches Streben Wagner. Dumpfes warmes wiſſenſchaftliches Streben Schüler. Lebensgenuß der Perſon von außen geſehen, in der Dumpfheit, Leidenſchaft. Erſter Teil. Tatengenuß nach außen, und Genuß mit Bewußtſein. Schönheit — zweiter Teil. Schöpfungsgenuß von innen. Epilog

im Chaos auf dem Weg zur Hölle." klar die drei Stadien vorzeichnet: Lebensgenuß in der Dumpfheit, Leidenschaft: Gretchentragödie. Tatengenuß und Genuß mit Bewußtsein: Schönheit: die Helenahandlung. Schöpfungsgenuß von innen: Ausgang. In dieser letzten Formulierung liegt jedenfalls die Erlösungsidee, trotzdem dieser Epilog — nota bene! genau so wie nachmals das Vorspiel auf dem Theater („vom Himmel durch die Welt zur Hölle") — den Aufstieg zum Himmel, die Erlösung nicht formuliert; aber offenbar nur aus dem Grunde, weil die äußere Form der Lösung noch nicht feststand.

Durch die Entdeckung des vorweimarischen Urfaust fällt ein ganz neues Licht auf jenes Bruchstück des Faust, das als Fragment zuerst 1790 im siebenten Band von Goethes Schriften erschien, und durch das das deutsche Publikum zum ersten Mal Einblick in die Goethische Faustdichtung erhielt. Es war nicht ein übermächtiger innerer Drang, der den Dichter 1788 veranlaßte, das alte abgerissene Manuskript, „so gelb, und von der Zeit so vergriffen, so mürbe, und an den Rändern zerstoßen, daß es wirklich wie das Fragment eines alten Kodex aussieht," *) wieder vorzunehmen und vor fünfzehn Jahren fallen gelassene Fäden weiter zu spinnen. Es galt damals für Goethe, nicht nur äußerlich in einer Gesamtausgabe seiner bisher entstandenen Dichtungen, dem Publikum die Möglichkeit zu gewähren, ihn als

*) An Herder 1. März 1788.

geſchloſſene Perſönlichkeit aufzufaſſen, ſondern auch für ſich ſelber, mit einer ganzen Reihe, zum Teil noch in die Jahre der Gärung zurückreichender Dichtungen abzuſchließen, um dadurch innere Bewegungsfreiheit für Neues zu bekommen. Der äußere Zwang der Geſamtausgabe war daher nicht unwillkommen. Unter dieſen Arbeiten ſtand an erſter Stelle aber der Fauſt; er wanderte gleich dem Manuſkript der Iphigenie und des Taſſo mit nach Italien. Aber wenn Goethe auch im März 1788 an Herder ſchrieb, der Plan zum Fauſt ſei jetzt gemacht, und er hoffe „die Operation werde geglückt ſein", ſo ſollte er doch bald die Erfahrung machen, daß gerade bei dieſem Torſo die Maſſen ungleich ſchwerer wieder in Fluß kamen als bei den andern unter italieniſcher Sonne leicht und gefällig ſich rundenden Geſtalten des Egmont, der Iphigenie, des Taſſo. Und wenn er zunächſt meinte, „es ſei zwar ‚ein ander Ding das Stück jetzt oder vor fünfzehn Jahren auszuſchreiben,' er denke aber, es ſolle nichts dabei verlieren, beſonders da er jetzt ‚den Faden wiedergefunden zu haben glaube'", wenn er meinte „den Ton des Ganzen ſo wieder zu treffen, daß eine neue Szene, die er ausgeführt, wenn er das Papier räuchere, gar nicht herauszufinden ſei —" er mußte bald erkennen, daß er doch die Schwierigkeiten bedeutend unterſchätzt habe. Er mußte ſich überzeugen, daß, wenn auch grade auf italieniſchem Boden der ſcheinbar abgeſtorbene Baum einige neue Triebe zeitigte, wie die Szene in der Hexenküche und den Monolog „Er-

habener Geiſt, du gabſt mir alles", der ganze Stamm, die Dichtung als Ganzes nicht in dem Grade mit allen ihren ſchlummernden Motiven wieder zum Leben erweckt wurde, wie es notwendig war, um Altes und Neues zu einem einheitlichen Kunſtwerk zuſammenwachſen zu laſſen. Gewiſſe Partieen, die im Urfauſt in einheitlichem Stil und in geſchloſſener Szenenfolge nur der Einreihung und Verknüpfung mit andern zu harren ſchienen, zeigten ſich plötzlich auf einen ſo andern Ton geſtimmt, daß ſie, ſo wie ſie da waren, nicht wieder zu verwenden waren, während ſie andererſeits jeder Umſtimmung ſich ſpröde verſagten. So konnte, ſo mußte es kommen, daß der Fauſt, der 1790 ans Licht trat, zwar eine Anzahl neuer, dem Leſer des Urfauſt unbekannter Szenen enthielt, aber dafür auch eine ganze Reihe der bekannteſten und wichtigſten vermiſſen ließ, und vor allen Dingen ohne Abſchluß, mitten in der Gretchentragödie, ohne erſichtlichen Grund unvermittelt abbrach.

Vergleichen wir kurz das Fragment von 1790 mit dem Urfauſt. Inhaltlich iſt Übereinſtimmung zwiſchen den erſten Szenen bis zum Schluß des Dialogs mit Wagner. Formell iſt viel geändert; das heißt wir haben hier bis auf unbedeutende Kleinigkeiten ſchon die Faſſung der letzten Redaktion; rhythmiſche Härten, Übertreibungen des Ausdrucks im Stil der Stürmer und Dränger, Geſchmackloſigkeiten, Vulgarismen, die ſich im Urfauſt vordrängen, ſind getilgt oder gemildert. Eine ganz neue Geſtalt hat die Schülerſzene erhalten, die, in der wir ſie heute kennen.

Dieſe Neugeſtaltung war notwendig, weil jene vulgären Motive und Ausſchweifungen im Urfauſt die ganze Szene überwucherten und ihren Ton beſtimmten. Zwiſchen dieſe beiden inhaltlich vorweimariſchen Beſtandteile iſt aber nun hier eingeſprengt ein Dialogfragment zwiſchen Fauſt und Mephiſto, zur Ausfüllung der im Urfauſt gähnenden empfindlichen Lücke *beſtimmt*, aber, ſo wie es da iſt, nicht *geeignet*, denn es leitet zwar nun einigermaßen die nachfolgende *Schülerſzene ein*, gibt aber über die *erſte Begegnung mit Mephiſto*, *das Weſen des Paktes* auch keinen Aufſchluß.

Es ſetzt ganz abrupt mitten im Satze ein mit Fauſts Worten:

„Und was der ganzen Menſchheit zugeteilt iſt,
Will ich in meinem innern Selbſt genießen,
Mit meinem Geiſt das Höchſt' und Tiefſte greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Buſen häufen,
Und ſo mein eigen Selbſt zu ihrem Selbſt erweitern,
Und wie ſie ſelbſt am End' auch ich zerſcheitern."

Wir befinden uns mithin am Schluß der zweiten Fauſt-Mephiſtoſzene, die im fertigen Fauſt beginnt: „Es klopft? Herein! Wer will mich wieder plagen", der Szene alſo, in der in der letzten Redaktion der Pakt geſchloſſen wird. Hier im Fragment bekommen wir nur den Ausklang zu hören, einen Ausklang, der gerade mit den Eingangsworten des Fauſt allerdings eine beſtimmte Stimmung weckt, auf das Kommende vor-

bereitet, aber die wichtigste Prämisse des Ganzen verschweigt. Die Brücke zwischen der Schülerszene und Auerbachs Keller, die im Urfaust fehlt, ist dagegen hier schon geschlagen in dem kurzen Dialog zwischen Faust und Mephisto: „Wohin soll es nun gehn?" Daran reiht sich gänzlich umgeschmolzen Auerbachs Keller; die Prosa, in der ursprünglich der größte Teil der Szene geschrieben war, umgesetzt in Verse; allzu Derbes, Geschmackloses ausgeschieden und vor allen Dingen Faust, der im Urfaust noch selbst als hanswurstischer Nekromant figuriert, hier gänzlich passiver Zuschauer der Späße, die an seiner Stelle Mephisto macht. Also auch diese Szene, nicht nur im Stil, sondern auch in der Auffassung auf einen der Eingangsszene homogeneren Ton gestimmt. Nun an Stelle der kleinen Szene des Urfaust: „Was ist, Mephisto, hast du Eil?", als neuer Bestandteil, die Hexenküche, auf italienischem Boden gedichtet; zwei neue Motive enthaltend: die Einführung der Helena im Bilde und die Verjüngung des offenbar gegen den ersten Entwurf als älter gedachten Faust durch den Liebestrank. Daran schließt sich, genau wie im Urfaust, nur mit kleinen metrisch-stilistischen Abweichungen die ganze Reihe der Gretchenszenen bis zur Szene am Brunnen — Lischen und Gretchen — einschließlich. Im Urfaust folgt unmittelbar die Zwingerszene: „Ach neige". Im Fragment dagegen ist hier die Szene „Wald und Höhle" eingeschaltet, die in der letzten Fassung aus früher schon erörterten Gründen ihren Platz zwischen der ersten Garten-

ſzene und Gretchens Monolog: „Meine Ruh' iſt hin", erhielt. Hier betreten wir neuen Boden: neue Farben wie neue Formen; eine neue Gedankenwelt tut ſich auf. Und wenn in der Hexenküche, trotz ihres italieniſchen Urſprungs, der Dichter die dumpfe Myſtik mittelalterlichen Teufels- und Hexenglaubens mit allen Verzerrungen ins Fratzenhafte und Freche ſtil- und formgerecht auf den Ton des Ganzen geſtimmt hat, die auch nicht die leiſeſte Idee einer nachträglichen Einſchiebung aufkommen läßt, ſo durchbricht hier die Stimmung des italieniſchen Goethe unaufhaltſam, wie die Sonne die Wolken, die Leidenſchaft in der Dumpfheit. Und ſubjektivſte Empfindung der unter italieniſcher Sonne, in italieniſcher Luft neu beſchwingten Seele atmet der Monolog:

„Erhabner Geiſt, du gabſt mir, gabſt mir alles,
Warum ich bat, du haſt mir nicht umſonſt
Dein Angeſicht im Feuer zugewendet.
Gabſt mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, ſie zu fühlen, zu genießen."

Und wenn in der Hexenküche das Phantom der Helena zuerſt als lockendes Trugbild in dämmernder Ferne erſchien und auf neue Bahnen, die aus der Dumpfheit in Leidenſchaft hinausführen ſollen, hinwies, ſo iſt in dieſem Monolog zuerſt der Ton *jenes* Fauſt angeſchlagen, der, wie auch der Dichter in der Ferne ſonniger Weite ſich ſelbſt wiedergefunden und zu höherer Vollendung und innerer Freiheit durchgerungen hat. Die Diſſonanzen, die der fol-

gende Dialog mit Mephisto weckt und sehr schrill anklingen läßt, sind (wie Erich Schmidt seiner Zeit fein und richtig bemerkt hat), durchaus der Wiederklang gewisser Dissonanzen, die dem aus Italien heimkehrenden Goethe die Heimat und die Menschen der Heimat in die Seele trugen. Alles, auch die Anspielung auf Helena und auf die Verjüngung, deutet darauf hin, daß dieser Dialog auch erst auf italienischem Boden, vielleicht gar erst nach der Rückkehr in Weimar, entstanden ist und wohl ursprünglich bestimmt war, vor den Gretchenszenen, unmittelbar nach der Hexenküche, seinen Platz zu finden. In der Redaktion für die Fragmentausgabe aber ward er dann unorganisch mit dem Schluß jener Szene aus dem Urfaust: „Was ist die Himmelsfreud in ihren Armen" kontaminiert. Immerhin fügte sich dieses Stück aus dem ältesten Faust an diese italienische Faustpartie, jedenfalls in der äußeren Form, ohne Zwang und ohne Mißklang zu wecken an. Und ebenso paßten zu der hier geweckten Stimmung und zu den hier angeschlagenen Tönen die beiden im Fragment folgenden Szenen: „Zwinger" und „Dom", letztere in der Form, wie sie auch in der letzten Fassung vorliegt, unter Milderung der früher erwähnten Stelle, aber ohne die Anspielung auf Valentin: „Auf deiner Schwelle wessen Blut", sonst vollständig bis zum Schluß: „Nachbarin, euer Fläschchen".

Daß es aber dem Dichter, der eben zu der Stimmung „Erhabener Geist, du gabst mir alles" durchgedrungen, und der in diesen reinen Akkorden sich auch jetzt den Faust zu

verkörpern ſuchte, widerſtrebte, die Proſaſzene des Urfauſt, „Im Elend! Verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde lang verirrt", das Stimmungsbild vom Rabenſtein und die Kerkerſzene mit ihren harten unausgeglichenen Diſſonanzen als Schlußakkord der ganzen Dichtung zu geben, iſt begreiflich. Mochte er im erſten Anſturm geglaubt haben, auch dieſe Partieen leicht umſchmelzen zu können, ſo mußte er ſich bald von der Unmöglichkeit überzeugen, und da die Zeit drängte, gab er lieber ein Fragment, das jedenfalls, ſoweit es vorlag, eine gewiſſe innere Einheit darſtellte, als ein Ganzes, das in zwei disparate Beſtandteile auseinander klaffte. So fielen auch die Valentinſzenen.

Das Publikum aber nahm dieſen fragmentariſchen Fauſt mit einer Kälte und Gleichgültigkeit auf, die uns aufs höchſte befremden muß, und die es begreiflich macht, daß Goethe zunächſt die Luſt an der Arbeit verlor.

Wenn trotzdem die Welt Goethes größte Dichtung in herrlichſter Vollendung ſchließlich erhalten hat, ſo ſind wir dafür kaum minder als Goethe ſelbſt ſeinem großen Freunde den Dank ſchuldig, Schiller. Schiller, der ja auf Goethes ſchlummernden Schaffenstrieb mit unermüdlich anfeuernder Kraft gewirkt hat, ſtärker und nachhaltiger als irgend eine andere Perſönlichkeit in Goethes Leben, Schiller, dem allein es zu danken iſt, daß Goethe die dichteriſchen Keime der italieniſchen Reiſe zur Reife brachte, Schiller war es, der von dem Augenblick an, wo er mit Goethe in den regen Gedankenaustauſch eines nahe verbundenen Freundes trat, auf die Vollendung des Fauſt gedrungen hat.

Im Frühſommer 1794 hatte die denkwürdige Begegnung ſtattgefunden, von der Goethe ſelbſt jenen Freundſchaftsbund datiert. Am 29. November ſchreibt Schiller an Goethe: „Mit nicht weniger Verlangen (als das Manuſkript des Wilhelm Meiſter) würde ich die Bruchſtücke von Ihrem Fauſt, die noch nicht gedruckt ſind, leſen. Denn ich geſtehe Ihnen, daß mir das, was ich von dieſem Stücke geleſen, der Torſo des Herkules iſt. Es herrſcht in dieſen Szenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den beſten Meiſter unverkennbar zeigt, und ich möchte dieſe große und kühne Natur, die darin atmet, ſo weit als möglich verfolgen". Nicht minder charakteriſtiſch erwidert Goethe am 2. Dezember: „Von Fauſt kann ich jetzt nichts mitteilen; ich wage nicht das Paket aufzuſchnüren, das ihn gefangen hält. Ich könnte nicht abſchreiben ohne auszuarbeiten, und dazu fühle ich mir keinen Mut. Kann mich künftig etwas dazu vermögen, ſo iſt es gewiß Ihre Teilnahme".

„Schillers Anziehungskraft war groß, er hielt alle feſt, die ſich ihm näherten", hat Goethe nachmals von Schiller geſagt, und ein andermal rühmt er die raſtloſe Energie ſeines Geiſtes, deren Einfluß ſich keiner, der in ſeine Nähe kam, entziehen konnte. So ſchreckte ihn denn auch die halbe Ablehnung Goethes nicht; am 2. Januar 1795 wiederholt er die Bitte: „ich wüßte nicht, was mir in der ganzen dichteriſchen Welt mehr Freude machen könnte," und auch in der Folge hat er jede Gelegenheit mündlichen Gedanken-Austauſchs benutzt, Goethe anzuſpornen,

das Werk wieder aufzunehmen. „Mit Fauſt", ſchreibt Goethe im Auguſt 1795: „geht mir's wie mit einem Pulver, das ſich aus ſeiner Auflöſung nun einmal niedergeſetzt hat; ſo lange Sie dran rütteln, ſcheint es ſich wieder zu vereinigen, ſobald ich wieder für mich bin, ſetzt es ſich nach und nach zu Boden."

Auch in der Folgezeit wird Schiller es am Rütteln nicht haben fehlen laſſen, ſo ausſichtslos die Arbeit erſchien, und ſo ſchwer die Maſſen wieder in Fluß zu bringen waren.

Was bei Goethe ſchließlich den Anſtoß gegeben, wiſſen wir nicht. Im Juni 1797 war er in Jena, im täglichen anregenden Verkehr mit Schiller, letzte Hand an Herrmann und Dorothea legend, dazwiſchen die beiden Balladen, Braut von Korinth und Gott und Bajadere geſtaltend. Hier hat ihn auch am 5. Juni die Idee der goldenen Hochzeit Oberons beſchäftigt; das wird aber ſchwerlich die Brücke geweſen ſein, die ihn zum Fauſt zurückführte.*) Auch muß der Entſchluß ihm ſelbſt ganz plötzlich gekommen ſein. Am 15. abends war er noch mit Schiller zuſammen und notierte darüber: „Über naive und ſentimentale Dichtung, Verwandtſchaft und Trennung. Anwendung auf unſere Individuen. Ausſicht auf die nächſten Arbeiten." Da iſt kein Wort über Fauſt gefallen. Denn als er am 22. Juni mitteilt, „da es höchſt nötig iſt, daß ich mir in meinem jetzigen unruhigen Zuſtande etwas zu tun gebe, ſo habe ich mich entſchloſſen, an meinen Fauſt zu

*) Eher könnte man an den „Schatzgräber" denken.

gehen," iſt Schiller völlig überraſcht. „Ihr Entſchluß an den Fauſt zu gehen, iſt mir in der Tat überraſchend, beſonders jetzt, da Sie ſich zu einer Reiſe nach Italien gürten. Wenn Sie jetzt wirklich an den Fauſt gehen, ſo zweifle ich auch nicht mehr an ſeiner völligen Ausführung, was mich ſehr erfreut."

Der in dem „wirklich" angedeutete leiſe Zweifel an der Stetigkeit war, ſo ſchien es wenigſtens, unbegründet. Entſprechend ſeinem Plan, „das was gedruckt iſt, wieder aufzulöſen, und mit dem was ſchon fertig oder erfunden iſt in große Maſſen zu disponieren," hatte Goethe am 23. ein ausführliches Schema entworfen. Am 24. ward, die Totalität des ganzen Werkes, die Wandlung des Dichters, der als Mann auf der Höhe des Lebens wieder die Hand an das Werk der Jugend zu legen ſich rüſtet, zuſammenfaſſend, die Zueignung geſchrieben und auch die nächſten Tage eifrig weiter gearbeitet. „Es käme jetzt nur" — ſchreibt Goethe an Schiller am 1. Juli — „auf einen ruhigen Monat an, ſo ſollte das Werk zu männiglicher Verwunderung und Entſetzen wie eine große Schwammfamilie aus der Erde wachſen". Aber ſchon am 5. Juli meldet er, Fauſt ſei „zurückgelegt worden, die Begegnung mit dem italieniſchen Reiſefreunde Hirt und die Erweckung „ſüdlicher Reminiszenzen", drängten die „nordiſchen Phantome" zurück.

Die Pauſe wurde freilich etwas lang, länger als er gedacht hatte: erſt im April 1798 nahm er die Arbeit wieder auf. „Ich habe nun", ſchreibt er an Lotte Schiller,

„auf Celliniſche Weiſe ein Schock zinnerner Teller und eine Portion hartes, trocknes Holz dran gewendet, und hoffe nun das Werk gehörig in Fluß zu erhalten.“ Und an Schiller am 5. Mai: „Meinen Fauſt habe ich um ein Gutes weiter gebracht. Das alte noch vorrätige höchſt konfuſe Manuſkript iſt abgeſchrieben, und die Teile ſind in abgeſonderten Lagen, nach den Nummern eines ausführlichen Schemas hintereinander gelegt. Nun kann ich jeden Augenblick der Stimmung nutzen, um einzelne Teile weiter auszuführen und das Ganze früher oder ſpäter zuſammen zu ſtellen. Ein ſehr ſonderbarer Fall erſcheint dabei: einige tragiſche Szenen waren in Proſa geſchrieben, ſie ſind durch ihre Natürlichkeit und Stärke in Verhältnis gegen das andere ganz unerträglich. Ich ſuche ſie deswegen gegenwärtig in Reime zu bringen, da denn die Idee wie durch einen Flor durchſcheint, die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes aber gedämpft wird“. In dieſen Tagen arbeitete er alſo an der Kerkerſzene. Er hielt in dieſer Stimmung eine baldige Vollendung des Ganzen nicht für unmöglich, ward aber abermals durch die ihn beſchäftigende und ganz gefangen nehmende Idee einer Achilleis wieder davon abgelenkt. Zum zweiten Mal war es alſo die Antike, die ſich den nordiſchen Phantomen als feindliches Element erwies.

Lange ruhte die Arbeit. Das Tagebuch von 1799 verzeichnet nur an zwei Septembertagen Arbeit am Fauſt; in Schiller und Goethes Briefwechſel wird ſeiner nicht gedacht. Die Stimmung ſchien unwiederbringlich ver-

loren, und wenn nicht Schiller jetzt aufs neue den lässigen Freund angespornt hätte, wäre vielleicht ein für alle Mal die Sache abgetan gewesen und Faust Fragment geblieben.

Schiller aber, der ja bekanntlich keineswegs der weltfremde, unpraktische Mensch war, wie er der deutschen Jugend immer dargestellt wird, der vielmehr über einen nicht gewöhnlichen Grad von Menschenkenntnis und Geschäftsgewandtheit verfügte, hielt es diesmal für geraten, nicht wieder selbst vorzugehen, sondern einen anderen vorzuschicken. Am 24. März 1800 schrieb er an Cotta: „Ich fürchte, Goethe läßt seinen Faust, an dem schon so viel gemacht ist, ganz liegen, wenn er nicht von außen und durch anlockende Offerten veranlaßt wird, sich noch einmal an diese große Arbeit zu machen und sie zu vollenden . . . . Sie können ihn, des bin ich überzeugt, durch glänzende Anerbietungen dahin bringen, dieses Werk in diesem Sommer auszuarbeiten."

Cotta ließ sich dies gesagt sein, schrieb an Goethe, und am 11. April notiert dieser: „Brief von Cotta. Faust angesehen". Schillers Voraussetzung traf zu, die Arbeit am Faust ward wieder von frischem aufgenommen. Den eigentlichen spiritus rector aber hatte er auch erraten und wußte ihm Dank dafür: „Ich habe einen Brief von Cotta über Faust, den Sie mir wahrscheinlich zugezogen haben. Wofür ich aber danken muß. Denn wirklich habe ich auf diese Veranlassung das Werk heute vorgenommen und durchgedacht."

Von ununterbrochener Arbeit war freilich auch jetzt nicht die Rede, schon Ende April ließ der erste Eifer nach, aber die Arbeit ward doch in der Folge immer wieder vorgenommen, sie blieb im Gesichts- und Gedankenkreis. Im April entstand wahrscheinlich die Beschwörungsszene des Mephisto (Pudel); er schreibt an Schiller: „Der Teufel, den ich beschwöre, gebärdet sich sehr wunderlich." Im August berichtet er gelegentlich, daß er „einen kleinen Knoten im Faust gelöst habe". Im September beschäftigten ihn Szenen aus dem zweiten Teil — Helena — und wahrscheinlich las er in diesen Tagen Schiller, den er in Jena besuchte, den ersten Monolog der Helena („Bewundert viel und viel gescholten, Helena") vor.

Gegen Ende des Jahres schien der Faust wieder zu stocken. Eine schwere Krankheit, die Goethe Anfang 1801 überfiel und ungeheuer mitnahm, schien die Aussicht auf Fortführung noch mehr zu verringern. Da erwachte, wie Goethe selbst in den Tages- und Jahresheften erzählt, am 7. Februar plötzlich die produktive Ungeduld wieder in ihm, und er nahm den Faust von neuem vor. Darauf bezieht sich die Mahnung Schillers zwei Tage später, der am 8. den Freund besucht, die Wiederaufnahme wahrgenommen hat und nun den Freund zum Weiterarbeiten anspornt. „Mögen Sie sich immer mehr erholen und das Manuskript von Faust auf Ihrem Tisch nicht müßig liegen." Wie dergleichen auf Goethe wirkte, beweist nicht nur die Antwort: „Arbeiten könnt' und möcht' ich wohl, besonders auch Ihnen zur Freude",

ſondern auch, daß Goethe trotz ſeines „zerriſſenen Zuſtandes", der ihm „faſt alle Hoffnung und zugleich den Mut benimmt", ſich wieder tiefer in die Arbeit verſenkt. Im April 1801 ſcheint er wieder an der Ausfüllung der großen Lücke im erſten Teil beſchäftigt, in der im Anſchluß an die Szenen mit Wagner und dem Schüler unter anderm ein Disputationsaktus eine Stelle finden ſollte, der dann aber doch nicht ausgeführt und ſchließlich in die Paralipomena verwieſen wurde.

Aber wieder erlahmte der Eifer bald. Am 10. Dezember 1801 ſchreibt Schiller an Cotta verſtimmt: „Sie fragen mich nach Goethe und ſeinen Arbeiten. Er hat aber leider ſeit ſeiner Krankheit gar nichts mehr gearbeitet und macht auch keine Anſtalten dazu. Bei den trefflichſten Plänen und Vorarbeiten, die er hat, fürchte ich dennoch, daß nichts mehr zuſtande kommen wird, wenn nicht eine große Veränderung mit ihm vorgeht. Er iſt zu wenig Herr über ſeine Stimmung, ſeine Schwerfälligkeit macht ihn unſchlüſſig, und über den vielen Liebhaberbeſchäftigungen, die er ſich mit wiſſenſchaftlichen Dingen macht, zerſtreut er ſich zu ſehr. Beinah' verzweifle ich daran, daß er ſeinen Fauſt noch vollenden wird." Im Februar 1802 mahnt Schiller noch einmal den in Jena mit der Ordnung der verwahrloſten Univerſitäts-Bibliothek beſchäftigten Freund:

„Vielleicht führt Sie der Bücherſtaub mit dem poetiſchen Geiſt geſchwängert auch zu dem alten geſpenſtiſchen Doktor zurück, und wenn das geſchieht, ſo wollen

wir Büttners (des Jenaer Bibliothekars) Manen dafür ſegnen.' Doch kein Echo ſchallte diesmal zurück.

Das iſt das letzte Mal, daß Fauſt im Briefwechſel erwähnt wird. Am 31. Oktober notiert Goethe noch einmal: „Abends bei Schiller. Tell, Fauſt. Philosophica."

Der nächſte Eintrag über Fauſt ſtammt aus dem März 1806. Da lag Schiller ſchon faſt ein Jahr in der Erde.

Wie wenig für den erſten Teil fehlte, wie es nur eines energiſchen Zuſammenraffens bedurft hätte, um den erſten Teil der Dichtung zu vollenden und die Freude über das gelungene Werk aus dem Auge des Freundes aufblitzen zu ſehen, zeigen die Tagebucheintragungen über die Schlußredaktion, bei der nun Riemer als Berater fungiert, und die am 13. April melden: „Schluß von Fauſt erſter Teil."

Die Dichtung erſchien im achten Band von Goethes Werken, der unter anderem auch den Epilog zur Glocke brachte, 1808, gleichzeitig in einer Sonderausgabe. Grade ein Menſchenalter lag zwiſchen den erſten Anfängen 1773 und dem Schlußſtrich am 13. April 1806.

Zweites Kapitel

Die Prologe

Und nun treten wir an die Dichtung heran, wie sie in einer Epoche schwerster nationaler Erniedrigung wie ein tröstliches Gestirn durch Nebelwolken brechend dem deutschen Volke aufging, und wie sie überraschend Kunde gab von der unverwüstlichen Jugendfrische des fast Sechzigjährigen, auch in den sorgenden Herzen die Hoffnung und das Vertrauen weckte auf die unzerstörbare Lebenskraft der Nation. Das Werk, das die Philosophie der Zeit durch den Mund Hegels als „den ewig frischen Quell der Begeisterung" begrüßte, allein „hinreichend die Wissenschaft zu dieser Zeit zu verjüngen," in dem die alte Dichtergeneration mit Wieland „die Tendenz nicht nur des verflossenen Jahrhunderts, sondern aller zwischen Äschylus und Aristophanes und uns verflossenen Jahrhunderte" sah, die die jüngere mit Friedrich Schlegel begrüßte, als „das größte, was die Kraft der Menschen je gedichtet hat," und in dessen Schöpfer die in Sorgen und Plänen aufgehenden preußischen Patrioten, wie Arndt und Jahn freudig „den deutschesten Dichter" erkannten.

In jenem achten Bande ist der Faust zusammengestellt mit den übermütigsten Jugenddichtungen aus Goethes Sturm- und Drangperiode, den satirisch-polemischen aus den siebziger Jahren, in denen die ersten Anfänge des Faust lagen: dem Puppenspiel, dem Fastnachtsspiel von Pater Brey und dem „Prolog

zu den neueſten Offenbarungen Gottes". Ihnen ſind angereiht die beiden „Parabeln" und die „Legende", in denen auf Ton und Rhythmus dieſer Jugenddichtungen zurückgegriffen iſt, und ſchließlich die aus der erſten Weimariſchen Zeit ſtammende: „Hans Sachſens poetiſche Sendung," in der Goethe ſeiner Verehrung für Hans Sachs den ſchönſten reinſten Ausdruck gab, und die zugleich den Abſchluß dieſer unter unmittelbarem Einfluß Hans Sachſens ſich bewegenden Beſtrebungen Goethes darſtellt. Sie bildet zugleich den Übergang zu den folgenden Gedichten, die das Leben und Schaffen des Künſtlers in verſchiedener Beleuchtung behandeln: „Auf Miedings Tod", „Künſtlers Erdewallen", „Künſtlers Apotheoſe", dem Epilog zu Schillers Glocke und dem Fragment „Die Geheimniſſe" mit der Zueignung „Der Morgen kam, es ſcheuchten ſeine Tritte".

Bei der beſonderen Kunſt und Planmäßigkeit, mit der Goethe die einzelnen Bände ſeiner Ausgaben komponierte, iſt dieſe Zuſammenſtellung keine zufällige. Dieſe ſcheinbar ſo bunte Miſchung veranſchaulicht den Entwicklungsgang und die innere Befreiung des Dichters in den langen Jahren, in denen die Fauſtdichtung in ſeiner Seele reifte. Sturm und Drang: Drang zur Polemik und Satire. (Gottes Freund, aller Welt Feind) allmähliche Läuterung und Klärung, Stillerwerden, idealiſtiſche Tendenzen (Brücke: Künſtlers Erdewallen — Apotheoſe) Verklärung höchſten künſtleriſchen Schaffens

im Bild des großen Freundes. Ausblick auf Kommendes — in den Geheimniſſen. — Damit iſt zugleich andeutend veranſchaulicht der Läuterungsweg, den Fauſt wandern wird.

Die Zueignung

Die ‚Zueignung' zum Fauſt iſt, wie wir wiſſen, der erſte friſche Trieb am alten Stamm geweſen, als Goethe ſich auf Schillers Mahnen entſchloß, das lang vergeſſene Jugendwerk wieder aufzunehmen. Es iſt gewiſſermaßen der Eingangsakkord, durch den der Dichter ſich wieder in die Welt und die Stimmung, die weit hinter ihm liegt, zurückverſetzen will, um den alten Ton zu finden, den er braucht für die Weiterführung. Aus der weiten entlegenen Ferne jener wunderbaren ahnungsvollen und glücklichen Tage, wie er ſie einmal genannt, ſchweben ſie heran die ſchwankenden Geſtalten; ſie kommen aus der Tiefe, aus jenen Nebelregionen, aus denen er ſelbſt emporgeſtiegen iſt zur Klarheit, zu dem weit überſchauenden Blick zum Anſchauen der Schönheit im Licht.

Nicht nur Zweifel, auch ein leiſes Mißbehagen ſpricht aus der Frage: „Verſuch ich wohl, euch diesmal feſtzuhalten, fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?"

Aber immer näher und näher wogt es heran; und dieſe nordiſchen Dunſt- und Nebelgeſtalten, ſie haben etwas im Blick, das längſt Begrabenes aufwühlt und zum Leben erweckt.

„Mein Buſen fühlt ſich jugendlich erſchüttert,
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert."

Und wie er nun ſinnend die Blicke auf den vertrauten, lang vergeſſenen Geſtalten ruhen läßt, da taucht die Zeit wieder auf, wo ſie Teile ſeines Daſeins waren, wo, was ſeine Seele bewegte, in ihren Zügen und Worten Form und Geſtalt erhielt.

„Ihr bringt mit euch die Bilder froher Tage,
Und manche liebe Schatten ſteigen auf,
Gleich einer alten halbverklungenen Sage,
Kommt erſte Lieb und Freundſchaft mit herauf."

Die Jugendliebe, deren Verluſt der Knaben- und Jünglingspflanze das Herz ausbrach, Freundesſtimmen lange verſtummt wie Cornelie, Merck, Lenz, oder fernhin verſchollen, wie Klinger, Stolberg, Jacobi, Lavater:

„Sie hören nicht die folgenden Geſänge,
Die Seelen, denen ich die erſten ſang;
Zerſtoben iſt das freundliche Gedränge,
Verklungen ach! der erſte Widerklang,
Mein Leid ertönt der unbekannten Menge,
Ihr Beifall ſelbſt macht meinem Herzen bang,
Und was ſich ſonſt an meinem Lied erfreuet,
Wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerſtreuet."

„Mein Leid", denn es iſt das Gedicht von dem Leide der ganzen Menſchheit in dem Einen, das nur der er-

faßt, der ſelbſt in gleichem Wirrſal und Angſt verſtrickt geweſen.

Und wie die Zeit, in der dies Leid ſein Leid war, wieder vor ihm auftaucht, die Zeit, wo Jugendliebe und Jugendfreundſchaft mit dieſem Leid zu einem erſchütternden Dreiklang zuſammenklangen, da wacht aus den Tiefen der Seele die heiße Sehnſucht wieder auf, nach „jenem ſtillen ernſten Geiſterreich". Die alten Töne werden wieder laut, ſie ſchwellen an immer mächtiger und mächtiger; die ſtarre Spannung löſt ſich in einem leidenſchaftlichen Tränenausbruch, die Gegenwart entſchwindet und die Flut jener alten phantaſtiſchen Dunſt- und Nebelwelt mit ihrer Sehnſucht und ihrer Leidenſchaft ſchlägt brauſend über ſeinem Haupte zuſammen.

„Was ich beſitze, ſehe ich wie im Weiten,
Und was verſchwand, wird mir zu Wirklichkeiten."

Das iſt der Eingangsakkord, der perſönliche Vorſpruch des Dichters.

Der Dichter iſt wieder in den Bannkreis der Jugendvorſtellungen und Ideale getreten, er wünſcht ſehnlich, es möge gelingen, ſie neu zu beleben; aber wird er dieſe Töne finden, und werden ſie von einem anders gearteten Geſchlecht verſtanden, wird dieſes gewaltſame Zurücktauchen des Fünfzigjährigen in die wirbelnden Fluten ſtürmiſcher Jugendleidenſchaft das Opfer wert ſein? Wird nicht das vollendete Werk eben ſo kühler Verſtändnisloſigkeit begegnen, wie wenige Jahre zuvor das Fragment?

Aus dieſen Fragen und Zweifeln erwächſt der zweite Prolog

Das Vorſpiel auf dem Theater

Es iſt wahrſcheinlich, ja nahezu gewiß, daß denſelben Maitagen 1797, die die Zueignung zeitigten, auch das Vorſpiel auf dem Theater und der Prolog im Himmel ihre Entſtehung dankten.

Der Dichter rückt ſchrittweis ſeinem Thema näher, bereitet den neuen Einſchlag in das alte Gewebe vor.

Iſt die Zueignung ein perſönliches Bekenntnis, ſo gibt das Vorſpiel eine prinzipielle Erörterung über die Möglichkeit der Durchführung des Planes vom Standpunkt des Zeitgeſchmackes, vom Standpunkt des Bühnenleiters. Seit 1791 vereinigte Goethe in ſich den Doppelberuf des Dichters und Bühnenleiters, die Diſſonanz zwiſchen der koloſſaliſchen, alle Grenzen von Raum und Zeit ſprengenden Phantaſie des Schöpfers und der Gebundenheit des Bühnentechnikers durch die Enge und Dürftigkeit des Brettergerüſts und der bemalten Leinwand, nicht minder wie durch Trägheit und Kleinlichkeit des Publikums, klang bald mehr, bald minder ſchrill durch ſein Leben. So war's naheliegend, daß er dieſe Gegenſätze ſich dramatiſch verkörperte in den drei Geſtalten: des Direktors, des Theaterdichters, der luſtigen Perſon.

Kalidaſas Çacontala, das nach dem ſtehenden Gebrauch der indiſchen Bühne ein derartiges Zwiegeſpräch

zwiſchen Direktor und einer Schauſpielerin brachte, in dem die Künſtlerin den zweifelnden Direktor des Erfolges verſichert, mag ihm für die gewählte Form das Motiv gegeben haben. Jedenfalls wird das immer angenommen, da wir wiſſen, daß Goethe ſchon 1791 Kalidaſas Dichtung in Forſters Übertragung mit Entzücken geleſen hatte. Daß ihm aber aus den angegebenen Gründen dieſes Motiv, aus ſeiner eigenen Situation heraus, nahe genug lag, um ihm gewiſſermaßen in die Feder zu wachſen, ſcheint mir dabei nicht genügend beachtet zu werden.

Drei Perſonen, drei Meinungen, drei Klänge, die zunächſt Diſſonanz wecken, die unausgleichbar ſcheint, bis ſie doch ſchließlich zuſammen klingen in einem harmoniſchen Akkord.

Breit, anmaßlich, wenn auch nicht ohne eine gewiſſe Bonhomie, ſchlägt der Theaterpraktiker den Eingangsakkord an:

„Ich wünſchte ſehr der Menge zu behagen,
Beſonders weil ſie lebt, nnd leben läßt."

Aber wie ſchwer das iſt, weiß grade der Praktiker am beſten; nicht umſonſt hat er Not und Trübſal erfahren, er kennt das Publikum, das zwar „an das Beſte nicht gewöhnt", aber „ſchrecklich viel geleſen" und dadurch die Fähigkeit naiven Genießens eingebüßt hat.

„Wie machen wir's, daß alles friſch und neu,
Und mit Bedeutung auch gefällig ſei?"

Vor ſeinem Auge ſteht als lieblich gleißendes Phantaſiebild die Menge, die ſich „durch die enge Gnadenpforte zwängt".

„Bei hellem Tage ſchon, vor vieren
Mit Stößen ſich bis an die Kaſſe ficht,
Und wie in Hungersnot um Brot an Bäckertüren,
Um ein Billett ſich faſt die Hälſe bricht."

Aber grade dieſes Zukunftsbild, das ſeine Phantaſie entzückt, wirkt auf den, den es beflügeln ſoll, lähmend. In ſchriller Diſſonanz gellt dagegen auf:

„O ſprich mir nicht von jener bunten Menge,
Bei deren Anblick mir der Geiſt entflieht.
Verhülle mir das wogende Gedränge,
Das wider Willen uns zum Strudel zieht."

In idealiſchem Schwunge mit ſtürmiſcher Einſeitigkeit verlangt die dichteriſche Schöpferkraft als ihr heiliges Recht die von den Wirbeln der gemeinen Wirklichkeit ungeſtörte Einſamkeit: . . . „führe mich zur ſtillen Himmelsenge, wo nur dem Dichter reine Freude blüht, wo Lieb' und Freundſchaft unſeres Herzens Segen, mit Götterhand erſchaffen und erpflegen."

Ein Weheruf über das vorzeitige, unzarte Eindringen der Außenwelt in die geheime Werkſtatt des Schöpfers, über das Herauszerren der ſüßeſten und heiligſten Geheimniſſe auf den großen Markt, das verſtändnisloſe Betaſten, Loben und Mäkeln, das nie den Kern des

Lebens erfaßt, den Schein für Sein nimmt und das Bleibende nicht zu ahnen vermag:

„Ach, was in tiefer Bruſt uns da entſprungen,
Was ſich die Lippe ſchüchtern vorgelallt,
Mißraten jetzt, und jetzt vielleicht gelungen,
Verſchlingt des wilden Augenblicks Gewalt.
Oft wenn es erſt durch Jahre durchgerungen,
Erſcheint es in vollendeter Geſtalt,
Was glänzt, iſt für den Augenblick geboren;
Das Ächte bleibt der Nachwelt unverloren."

Der hyper-idealiſtiſche Schwung, der, die Gegenwart überſpringend, nach einer noch im Keim ſchlummernden Zukunft Fühlfäden ausſtreckt, ſcheint für die Gegenwart verloren und außerſtande, den Weg zurückzufinden auf einen Boden, auf dem eine Verſtändigung mit den Bedürfniſſen und Forderungen der Realität möglich iſt.

Da klingt in dieſe unausgleichbare Diſſonanz eine dritte Stimme hinein: der Humor, verkörpert in der luſtigen Perſon, ſucht die unerträgliche Spannung, wenn nicht zu tilgen, ſo doch weniger fühlbar zu machen. Es iſt, als irdiſcher Ton, auch eine Diſſonanz zum letzten Wort des Dichters, aber dieſem ſcherzenden Lockton in die Realität zurück fehlt das eigentlich Verletzende, vermöge des verſöhnenden Elements der Selbſtironie. „Wenn ich nur nichts von Nachwelt hören ſollte; geſetzt, daß ich von Nachwelt reden wollte, wer machte dann der

Mitwelt Spaß? Den will ſie doch und ſoll ihn haben. Die Gegenwart von einem braven Knaben iſt, dächt' ich, immer auch ſchon was." Und auch die leiſe Zurechtweiſung des ekſtatiſch-konvulſiviſchen Tons: „Wer ſich behaglich mitzuteilen weiß, den wird des Volkes Laune nicht erbittern" klingt nach dieſem Eingang harmlos. Mit Geſchick iſt der üble Eindruck der von dem Direktor auf die drängende Menge gerichteten Perſpektive durch eine kleine Beleuchtungsveränderung ausgeglichen und gut gemacht; auf dem verdüſterten Antlitz des grollenden Dichters beginnt es zu tagen, und die gutmütig-übermütige Schlußwendung:

„Drum ſeid nur brav und zeigt euch muſterhaft,
Laßt Phantaſie mit allen ihren Chören,
Vernunft, Verſtand, Empfindung, Leidenſchaft,
Doch merkt euch wohl, nicht ohne Narrheit hören,"

verfehlt ihr Ziel nicht; aber, ſtatt dem Poeten Zeit zu laſſen, auf dieſer goldnen Brücke aus dem Land der Ideale in die Wirklichkeit gemächlich heimzukehren, fällt, nun arg ſeinen eignen Vorteil verkennend und alles wieder gefährdend, der Mann der breiten Tatſachen ein und ſcheucht mit ſeinen nackten Worten den weltſcheuen Flüchtling wieder in ſeine ätheriſchen Regionen zurück. Die Theaterroutine, das Handwerk macht ſich täppiſch breit: „Beſonders aber laßt genug geſchehen"; ohne jede Verſchleierung: man will ſehen; wenn die Menge „ſtaunend gaffen kann,

Da habt ihr in der Breite gleich gewonnen,
Ihr ſeid ein vielgeliebter Mann.
Die Maſſe könnt ihr nur durch Maſſe zwingen,
Ein jeder ſucht ſich endlich ſelbſt was aus.
Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen;
Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.
Gebt ihr ein Stück, ſo gebt es gleich in Stücken!
Solch ein Ragout, es muß euch glücken;
Leicht iſt es vorgelegt, ſo leicht als ausgedacht.
Was hilft's, wenn ihr ein Ganzes dargebracht?
Das Publikum wird es euch doch zerpflücken."

Die Quinteſſenz der dramatiſchen Handwerksmoral des Theaterdirektors, der ſich mit dem ordinären Geſchmack der ordinären Menge identifiziert, auch zyniſch und ordinär formuliert! Die ſchroffe Abſage: „Ihr fühlet nicht, wie ſchlecht ein ſolches Handwerk ſei! Wie wenig das dem ächten Künſtler zieme!" iſt daher wohl verdient und hat auch die Wirkung, daß jener, ohne den Standpunkt zu verändern, die Trivialität in ein weniger zyniſches Gewand kleidet. Er verſucht wieder, Diſtanz zwiſchen ſich und dem Publikum zu halten: „Ein Mann, der recht zu wirken denkt, muß auf das beſte Werkzeug halten, bedenkt, ihr habet weiches Holz zu ſpalten, und ſeht nur hin, für wen ihr ſchreibt! Wenn dieſen Langeweile treibt, kommt jener ſatt vom übertiſchten Male, und was das Allerſchlimmſte bleibt, gar mancher kommt vom Leſen der Journale." Sieh ſie dir nur an, zerſtreut und neu-

gierig, und dieſe Damen, die kommen, geſehen zu werden: „Was träumet ihr auf eurer Dichterhöhe? Was macht ein volles Haus euch froh, Beſeht die Gönner in der Nähe! Halb ſind ſie kalt, halb ſind ſie roh!“

Und nun, wie er ſo recht con amore dem eingebildeten Dichtergenius vergangene und erträumte Lorbeerkränze zerrupft, ihn auf die Torheit vermeinter höherer Einwirkung, auf eine gemeine und gedankenloſe Menge hinweiſt, iſt er unverſehens wieder in das alte Fahrwaſſer geraten, ſchließt im alten Ton: alſo „Ich ſag euch, gebt nur mehr, und immer, immer mehr“ ... „Sucht nur die Menſchen zu verwirren, ſie zu befriedigen iſt ſchwer“. — Erſt da wird er gewahr, daß ſein Partner in eine ihm unbegreifliche Erregung geraten iſt: „Was fällt euch an? Entzückung oder Schmerzen?“ Er meinte es ſo gut gemacht zu haben und muß ſtatt deſſen in herber Diſſonanz die ſchnöde Abfertigung hören: „Geh hin und ſuch dir einen andern Knecht.“

Und nun genau wie in jener erſten Antitheſe gereizt durch zyniſches In-den-Staubzerren der Himmelskräfte, die ihn beſeelen, in ekſtatiſchem Trotz hinausſchnellend ein Jubelhymnus auf den dichteriſchen Genius, der trotz alledem und alledem die Seelen dieſer angeblich ſo gleichgültigen Menge meiſtert, wie die Saiten eines Inſtruments, ſie erſchüttert und erhebt, ſie rührt und begeiſtert, wie und wann er will: „Wodurch bewegt er alle Herzen? Wodurch beſiegt er jedes Element? Iſt es der Einklang nicht, der aus dem Buſen dringt und in ſein Herz die

Welt zurücke ſchlingt?' Wer beſeelt den Mechanismus der Natur, wer gleicht die Diſſonanz der Einzelerfahrung im allgemeinen aus?

„Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß ſie ſich rhythmiſch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden ſchlägt?
Wer läßt den Sturm zu Leidenſchaften wüten,
Das Abendrot im ernſten Sinne glühn?
Wer ſchüttet alle ſchönen Frühlingsblüten
Auf der Geliebten Pfade hin?
Wer flicht die unbedeutend grünen Blätter
Zum Ehrenkranz Verdienſten jeder Art?
Wer ſichert den Olymp, vereinet Götter? —
Des Menſchen Kraft, im Dichter offenbart."

Wieder gellt die Diſſonanz, es ſcheint faſt, noch ſchroffer als zuvor. Doch in Wirklichkeit iſt dieſer Dichter, der ſich ſeiner ſiegenden Gewalt über die Gemüter der Menſchen ſtolz rühmt, dem Ziel, ſie für ſeine Mitmenſchen zu verwerten, viel näher als der ekſtatiſche Träumer für ein kommendes Geſchlecht, der zuerſt ſprach.

Der Ausgleich durch den humoriſtiſchen Zwiſchenakkord iſt daher verhältnismäßig ſchnell gefunden: So brauch ſie denn die ſchönen Kräfte, deren du dich rühmſt, kehr dich nicht an jene, die halb kalt, halb roh ſind, wende dich an die Jugend, ſprich wie Jugend zur Jugend und

du wirſt ſchöne Wirklichkeit werden ſehen, was du erſehnſt, und was die Trivialität nicht begreift: echte Begeiſterung.

Und dieſer Ton, ſo angeſchlagen, weckt, obwohl mehr oder minder verhüllte Ironie hindurchklingt, doch ein Echo in der Bruſt des Dichters. Er fühlt die Wahrheit der Worte, aber zugleich das Unvermögen, grade dieſen Ton zu finden, denn die Tage der Jugend ſind ferne. Wie kann den Weg zum Herzen der Jugend finden, wer ſelbſt nicht mehr jung iſt?

Dieſe bange Frage kommt aus der tiefſten Bruſt des Dichters, der das große Werk der Jugend als reifer Mann zu vollenden unternimmt und ſchmerzvoll ſich bewußt wird des Abſtandes zwiſchen ſich, dem Gewordenen und dem Geſchlecht der Werdenden: „So gib mir auch die Zeiten wieder, da ich noch ſelbſt im Werden war.“ — „Gib ungebändigt jene Triebe, das tiefe ſchmerzenvolle Glück, des Haſſes Kraft, die Macht der Liebe, gib meine Jugend mir zurück.“

Zwar iſt's ein bitter-ſüßer Troſt, aber es iſt ein Troſt, wenn ihm die luſtige Perſon erwidert: *Der* Jugend, die du da begehrſt, bedarfſt du wohl um als Jüngling zu leben und zu lieben, die Jugend aber, die das Herz der Jugend ergreift und zur Begeiſterung ſchwellt, die iſt dein eigen, ſo lange du ſelbſt willſt, die kann dir keiner rauben. Haſt du alſo die Fähigkeit nicht verſcherzt, „nach einem ſelbſtgeſteckten Ziel mit holdem Irren hinzuſchweifen,“ ſo *biſt* du jung und *bleibſt* du jung und

weckſt ein Echo in den Herzen der Jugend und des Alters, das jung geblieben. Du darfſt es wagen, du mußt es wagen: „Greift nur hinein ins volle Menſchenleben. Ein jeder lebt's, nicht vielen iſt's bekannt, und wo ihr's packt, da iſt's intereſſant."

Damit iſt die Brücke geſchlagen von hüben nach drüben, der ekſtatiſche Schwärmer iſt wieder gewonnen für das Werk des Lebens der Gegenwart, die Jugendluſt und Jugendkraft tragen ihn noch wie einſt empor über die engen und dumpfen Schranken der Alltäglichkeit und Gemeinheit.

In dieſer Stimmung weckt auch die Stimme des rohen Praktikers nicht mehr Diſſonanz. Im Gegenteil, der Ruf zu Taten wirkt wie ein Signal zur Schlacht; und während jener ſich in geſchäftigen Reden und Plänen ergeht, das Neue und Unerhörte mit allen Künſten der Theatermaſchinerie zu einem großen Spektakel für die gaffende Menge zu ſchaffen, während er geſchwätzig alle Requiſiten herzählt, umſpannt die geſtaltende Phantaſie des Dichters ſchon den gewaltigen Raum zwiſchen Himmel, Erde und Hölle, in dem ein Menſchenſchickſal ohne Gleichen in gewaltigen Kataſtrophen aus den Tiefen der Leidenſchaft zu vollendeter Klarheit und Reinheit geläutert werden ſoll.

Er kommandiert die Poeſie. Wie auf das Wort des Schöpfers ſteht auf ſein Wort das Werk fertig da.

Der Vorhang fällt, der Vorhang rauſcht auf: Der Prolog im Himmel beginnt.

Der Prolog im Himmel

Die dichteriſche Geſtaltung des Prologs im Himmel haben wir uns wohl im unmittelbaren Anſchluß an das Vorſpiel auf dem Theater entſtanden zu denken, ſie alſo dem Juni 1797 zuzuweiſen.

Aber iſt auch da erſt die Idee konzipiert worden, die Idee, die uns ja zum erſten Mal Einblick gewährt in den Plan, der dem Dichter bei ſeiner geſamten Fauſtdichtung vorſchwebt? Ich glaube nicht. Ich bin allerdings überzeugt, was ich noch weiter zu begründen haben werde, daß dem Dichter des Urfauſt ein perſönliches Eingreifen der Gottheit nicht vorſchwebte, daß Schürzung und Löſung des Fauſtproblems damals als in niederen Geiſtesregionen ſich abſpielend geplant war. Es handelte ſich da weſentlich um einen Kampf des Individuums mit dem Pan, und das Ziel, dem die Dichtung zuſtrebte, war die ſchließliche Überwindung der zerſtörenden und verneinenden, im Teufel verkörperten Elemente, die dem Individium das Einswerden mit dem Pan und damit das Einswerden mit der Gottheit zu erſchweren und zu verhindern beſtrebt ſind; eine Überwindung erreicht durch das Wirken des Genius, d. h. der aus dem Innern des Menſchen quellenden ſchöpferiſchen Kraft, die, im Schaffen ihres göttlichen Urſprungs und damit ihrer höchſten Aufgabe mehr und mehr ſich bewußt werdend, die Gottheit im Pan in ihren Dienſt zwingt.

So ſehr ich aber davon überzeugt bin, daß der Urfauſt

noch nicht mit dem Eingreifen des perſönlichen Gottes rechnete, ſo glaube ich doch, daß die Konzeption dazu ältern Datums iſt als die Ausführung. Ich möchte glauben, — beweiſen läßt ſich das nicht — daß das, was über Leſſings Plan um 1784 bekannt geworden war, in dieſer Beziehung auf Goethe ſtark eingewirkt hat. Leſſings Fauſt enthält, — wie wir hörten — von andern abgeſehen vor allem zwei neue Elemente: ehe Fauſt auftritt, erfahren wir, erſtens daß der Teufel beſchloſſen hat, ihn zu verſuchen und zu verderben; zweitens, daß die Gottheit in demſelben Augenblick beſchließt, ihn nicht verderben zu laſſen und demgemäß auch handelt.

Es iſt mir nun nicht zweifelhaft, daß dieſe Wendung bei Leſſing Goethes letzte Konzeption beeinflußt hat und daß zugleich er, der genaue Bibelkenner, ſich dabei jener Stelle im Buche Hiob entſonnen hat, aus der wohl ſicher der nicht minder bibelfeſte Leſſing die erſte Anregung zu dieſer Geſtaltung empfangen hatte. Hiob I, 6—12. „Es begab ſich aber auf einen Tag, da die Kinder Gottes kamen und vor den Herrn traten, kam der Satan auch unter ihnen. Der Herr aber ſprach zu dem Satan: Wo kommſt du her? Der Satan antwortete dem Herrn und ſprach: Ich habe das Land umher durchzogen. Der Herr ſprach zum Satan: Haſt du nicht acht gehabt auf meinen Knecht Hiob? Denn es iſt ſeinesgleichen nicht im Lande, ſchlecht und recht, gottesfürchtig und meidet das Böſe. Der Satan antwortete dem Herrn und ſprach: Meinſt du, daß Hiob umſonſt Gott fürchtet? Haſt du doch ihn,

ſein Haus und alles, was er hat, rings umher verwahret. Du haſt das Werk ſeiner Hände geſegnet, und ſein Gut hat ſich ausgebreitet im Lande. Aber recke deine Hand aus und taſte an alles, was er hat: was gilt's, er wird dich ins Angeſicht ſegnen? Der Herr ſprach zum Satan: Siehe, alles, was er hat, ſei in deiner Hand; ohne allein an ihn ſelbſt lege deine Hand nicht. Da ging der Satan aus von dem Herrn."

Es liegt auf der Hand, welcher Vorteil aus der Benutzung des hier gegebenen Motivs für den Dichter erwuchs: nicht nur im vorweg die Grundidee ſeines Werkes zu enthüllen, ſich und mehr noch dem Leſer und Hörer deutlich das Endziel ſeines vielfach verſchlungenen Weges vor Augen zu ſtellen, ſondern vor allem, das ſittliche Problem, das er zu löſen unternommen, von vornherein in ſo konkreten Formen zur Anſchauung zu bringen, daß es ſich auch einer ungeſchulten Denk- und Einbildungskraft mit ſinnlicher Selbſtverſtändlichkeit einprägt.

Ein paar große Akkorde eröffnen. Der Herr im Kranze der himmliſchen Heerſcharen, und zu dem Allerhöchſten ſchallt das Jubel- und Triumphlied des himmliſchen Friedens, der himmliſchen Harmonie. Ein Bild der Welt aus der Himmelsperſpektive; den Quell des Lichts preiſt Raphael: „Die Sonne tönt nach alter Weiſe in Bruderſphären Wettgeſang" . . . „Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke, wenn keiner ſie ergründen mag. Die unbegreiflich hohen Werke ſind herrlich wie am erſten

Tag." Und in harmoniſchem Akkord fällt Gabriel ein; das Lieblingskind des Schöpfers — die Erde — ſtellt ſich ſeinem Auge dar, er ſingt von ihrer Pracht; in dem Wechſel der Erſcheinungen — „es wechſelt Paradieseshelle mit tiefer ſchauervoller Nacht" — in dem ihr Weſen beſteht, ſieht das verklärte Auge der Himmelsboten die Weisheit und Allmacht der Schöpfung, und in dem wilden Toben der Elemente, die die Geſtalt des Erdballs verändern und die Seelen ſeiner Bewohner mit Schrecken erfüllen, vernehmen die darüber im ewigen Lichte ſchwebenden Boten des Herrn „das ſanften Wandeln deines Tags". Und im jubelnden Gleichklang tönt der Preis der grenzen- und wandelloſen Harmonie der Schöpfung aus: „Der Anblick gibt den Engeln Stärke, da keiner dich ergründen mag, und alle deine hohen Werke ſind herrlich wie am erſten Tag."

Nun die Diſſonanz! Aus der Tiefe iſt eine Geſtalt emporgeſtiegen, die in Erſcheinung und Rede den ſchroffſten Gegenſatz bekundet gegen die Stimmen aus der Höhe. Und zwar iſt ſie ſich dieſes Gegenſatzes nicht nur bewußt, ſondern geradezu ſtolz darauf.

Sehen wir einmal vom Namen ab, verſetzen wir uns in die Seele des naiven Zuſchauers, der nicht weiß, warum es ſich handelt, der lediglich aus Wort und Gebärde das Weſen der auftretenden Perſonen erſchließen muß. Auch dies iſt ein Diener des Allerhöchſten, zwar keiner von denen, die im ewigen Anſchauen ſeiner Herrlichkeit ſich freuen, ein ſeltener, ungewohnter Gaſt in

dieſen Regionen, aber doch kein Fremdling, einer vom „Geſinde", den der Allgütige auch „gewöhnlich gerne ſah".

Alſo ein Werkzeug in der Hand des Allerhöchſten, ein Diener Gottes auch er! Auch ihn drängt es, Rechenſchaft zu geben oder richtiger das Bild der Welt dem Schöpfer zu ſchildern, wie es ſich ſeinem Auge darſtellt; dem Auge des Betrachters, der, in den Dunſtkreis der Materie eingeſchloſſen, nur das Nahe und Nächſte zu ſehen vermag und auch dies nur aus dem Geſichtswinkel deſſen, der tiefer ſteht als das Objekt des Beſchauens: „Von Sonn' und Welten weiß ich nichts zu ſagen, ich ſehe nur, wie ſich die Menſchen plagen." In ſchroffeſter Diſſonanz zu dem Preis „der hohen Werke", die „herrlich wie am erſten Tag ſind", folgt eine Kritik am Lieblingswerke des Schöpfers, deſſen Treiben auf der Erde dem Geſichtskreis der Boten Gottes entrückt, hier nun höchſt offenherzig als der Weisheit des Urhebers wenig Ehre machend verſpottet wird — „Ich ſehe nur, wie ſich die Menſchen plagen" — und in beabſichtigter Parodierung der Engelsworte lautet hier der Schluß: „Der kleine Gott der Welt bleibt ſtets von gleichem Schlag und iſt ſo wunderlich als wie am erſten Tag." Alſo mit anderen Worten: das Werk deiner Schöpfung iſt in der Anlage verpfuſcht. Ja noch mehr, grade diejenige Gabe, auf die der Menſch und vermutlich auch ſein Schöpfer ſich am meiſten zugute tut, iſt vom Übel, ja die Wurzel alles Übels: „Ein wenig beſſer würd' er leben, hätt'ſt du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; er nennt's Vernunft und

braucht's allein, nur tieriſcher als jedes Tier zu ſein." Alſo das Streben, über die Grenzen des ſinnlich Wahrnehmbaren und Greifbaren hinaus zu ſchweifen, ſich über den Dunſtkreis der engſten materiellen Bedürfniſſe hinauszuheben und planvoll ſchöpferiſch ſich ſein Leben nach einem höheren Ideal zu geſtalten, iſt grade das Unglück für dieſe Kreatur. Denn das, was er mit dem Tier gemein hat, iſt ſtärker in ihm als das, was er mit dem Engel gemein hat, und daher iſt, je ſtärker die Anſtrengung war, ſich zu erheben, der Fall um ſo tiefer. Er ſcheint, „wie eine der langbeinigen Cikaden, die immer fliegt und fliegend ſpringt und gleich im Gras ihr altes Liedchen ſingt; und läg' er nur noch immer in dem Graſe! In jedem Quark begräbt er ſeine Naſe." — Es iſt das alte Lied des nur an der ſinnlichen Erſcheinung haftenden, nur mit Tatſachen rechnenden und Tatſachen begreifenden Verſtandes, der die Schwungkraft des idealen Wollens gering ſchätzt, weil ſie ihm verſagt iſt, und der aus hundert Beiſpielen, die er kennt, unbedingt den verallgemeinernden Schluß zieht auf alle übrigen, die er nicht kennt.

Mehr tritt uns aus dieſen Worten und aus der Antwort des Herrn: „Haſt du mir weiter nichts zu ſagen? kommſt du nur immer anzuklagen? Iſt auf der Erde ewig dir nichts recht?" — nicht entgegen, dagegen enthüllen die nächſten Worte den Verächter der Vernunft als den Träger einer eigentümlichen Miſſion unter den Menſchen: „Nein, Herr! ich find' es dort, wie immer, herz-

lich ſchlecht. Die Menſchen dauern mich in ihren Jammertagen, ich mag ſogar die armen ſelbſt nicht plagen."

Alſo er hat die Aufgabe, ſie zu plagen; das aber iſt, wie nunmehr jeder errät, das eigentliche Werk des Teufels.

Aber wie iſt dieſer Teufel denn ein Diener Gottes, ein Werkzeug in ſeinen Händen?

Der chriſtliche Teufel iſt das allerdings nicht. Der iſt Gottes und der Menſchen Feind vom Anbeginn.

Dieſer Teufel aber iſt ein Gärungselement im Weltganzen, das ſeiner Natur nach Zerſtörungstrieb und Kraft in ſich birgt, aber durch den Schöpfer gezwungen wird, wider Willen dem Guten zu dienen — „Ich bin ein Teil von jener Kraft, die ſtets das Böſe will, und ſtets das Gute ſchafft" — und von dem am Schluß des Prologs der Herr ſelber, ganz in demſelben Sinne, ſagt „Ich habe deines Gleichen nie gehaßt. Von allen Geiſtern, die verneinen, iſt mir der Schalk am wenigſten zur Laſt. Des Menſchen Tätigkeit kann allzuleicht erſchlaffen, er liebt ſich bald die unbedingte Ruh; drum geb' ich gern ihm den Geſellen zu, der reizt und wirkt und muß, als Teufel, ſchaffen." —

Die höchſte Qual für den ſchöpferiſchen Geiſt iſt der Zweifel und die Verneinung der ſchöpferiſchen Kraft; die größte Wonne aber die Überwindung, die Widerlegung dieſer Verneinung durch die Tat. Dieſer Kampf ſetzt ein mit dem Augenblick, wo der Menſch zu dem Bewußtſein ſeiner ſelbſt und damit der Pflicht einer von ihm durch

sein Dasein zu lösenden Aufgabe kommt. Dieser Kampf wird um so leidenschaftlicher, um so härter, um so qualvoller, je größer die Aufgabe ist, die er sich setzt. In diesem Kampf aber wächst auch die Kraft, und so muß diese Negation, dieser Widerstand der Materie in allen Formen, dem der sittliche und intellektuelle Schwächling unterliegt, in dem Starken grade die Energie wecken und wach halten, die ihm zum Siege verhilft.

Die Personifikation eines Teiles dieser negativen Kräfte ist der Mephistopheles, der hier dem Schöpfer gegenübertritt als sein Diener wider Willen. Diese Personifikation erhält eine besondere Färbung dadurch, daß dieser kritisch-negierende Geist, wie er nicht einmal vor dem Schöpfer selbst mit seiner Kritik Halt macht, auch seinem eigenen Ich kritisch, skeptisch gegenübersteht, sich der Vergeblichkeit seines Kampfes, der Aussichtslosigkeit seiner Bemühungen im Grunde wohl bewußt ist, und doch nicht davon lassen kann, immer wieder zu beginnen. Es ist der Geist der Blasiertheit in der höchsten Potenz, der schließlich aus diesem Geiste heraus jede seiner eignen Kraftanstrengungen belächeln muß.

Diesem verneinenden Geiste, der in seiner Selbstironie sich harmloser gibt als er ist, und der in seiner beschränkten süffisanten Kritik des Menschen weniger seiner Überzeugung Ausdruck geben als dem Schöpfer etwas Unangenehmes sagen will, ruft der Herr, statt sich auf abstrakte Widerlegung einzulassen, das Bild eines Menschen vor die Seele, der durch sein Dasein die Ansicht des

Teufels Lügen ſtraft. „Kennſt du den Fauſt?“ „Den Doktor?“ „Meinen Knecht!“

Aber grade dieſes Beiſpiel ſcheint dem Teufel für ſeine Auffaſſung zu ſprechen: „Fürwahr! er dient euch auf beſondre Weiſe, nicht irdiſch iſt des Toren Trank noch Speiſe. Ihn treibt die Gärung in die Ferne; er iſt ſich ſeiner Tollheit halb bewußt: Vom Himmel fordert er die ſchönſten Sterne und von der Erde jede höchſte Luſt, und alle Näh' und alle Ferne, befriedigt nicht die tiefbewegte Bruſt.“

Alſo die denkbar größte Geringſchätzung, geboren aus Verſtändnisloſigkeit! Der ſcheint ihm ja grade der Typus jenes Unverſtandes, der wähnt, fliegen zu können und doch nur zu ſpringen vermag. Ein disparates, konfuſes Weſen, das in ſich ſelbſt das Geſetz ſeines Falles trägt. Ein Menſch wie andere mehr, auf den als auf ſein Geſchöpf ſtolz zu ſein, der Herr am allerwenigſten Urſache hat.

Man kann ſich dieſe erſte Charakteriſtik des Fauſt aus Satans Munde nicht höhniſch und nicht geringſchätzig genug in Ton und Gebärde denken.

Die ewige Weisheit und Güte aber durchſtrahlt mit einem Mal das Zerrbild, und in ſeiner wahren Geſtalt erſcheint das Bild des Menſchen, auf dem fürſorgend und liebend das Auge Allvaters ruht: — „Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient, ſo werd' ich ihn bald in die Klarheit führen, weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt, daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren.“

Und jetzt, jetzt zum ersten Mal, wo ihm aus den Worten Gottes nicht nur die ganze Fülle der Liebe, mit der der Schöpfer alle seine Kinder umfaßt, sondern auch die Innigkeit, mit der er das Schicksal dieses einen Toren im Herzen trägt, entgegentritt, und wo ihn zugleich die unerschütterliche Zuversicht reizt, da blitzt es in der Seele des Satans auf: Ha! das wäre ein Triumph, diesen Liebling Gottes zu verderben: „Was wettet ihr, den sollt ihr noch verlieren, wenn ihr mir die Erlaubnis gebt, ihn meine Straße sacht' zu führen." Und auf die lauernde Frage schallt überraschend die Antwort: „So lang' er auf der Erde lebt, so lange sei dir's nicht verboten, es irrt der Mensch, so lang' er strebt."

So, wie der Geist der Verneinung hier gezeichnet ist, erscheint ihm das als annehmbare Bedingung; nur der lebendige Mensch interessiert ihn. Diesen zu tribulieren, zu verwirren, in sich selbst zu zerstören, ist seine Lust: „Mir geht es wie der Katze mit der Maus." Über die dem mittelalterlichen Teufel eigentümliche Freude an der Zerfetzung des toten Leichnams ist er hinaus.

Im Vorgefühl seines Triumphes aber mißdeutet er das Wort des Herrn; er hört nur die Machtvollkommenheit heraus, ohne Eingreifen Gottes den Faust seine Wege zu führen, und glaubt damit gewonnenes Spiel zu haben.

Den tieferen Sinn in den Worten des Herrn „Es irrt der Mensch, so lang er strebt" versteht er nicht, nämlich, daß die Unvollkommenheit und Wider-

ſinnigkeit des menſchlichen Strebens eben nur für das Auge vorhanden iſt, das zu dem Urquell des Handelns nicht vorzudringen vermag. Das vermag allein die Gottheit. Und weil die Gottheit den Willen und die Kraft, das Gute zu tun, in den Menſchen gelegt hat, in einem Grade, der ſich der Faſſungskraft des Satans entzieht, wird die Entſcheidung, wer geſiegt hat, erſt nach dem Tode fallen können, und die Seele, auf die der Teufel nach allen ihm zugänglichen Indizien glauben mußte, ein Recht zu haben, ihm entriſſen werden, auf Grund von Vorgängen, die er nicht gewahr werden konnte.

Er wird in ſeiner Siegeszuverſicht auch nicht irre durch die Worte des Herrn:

„Nun gut, es ſei dir überlaſſen!
Zieh dieſen Geiſt von ſeinem Urquell ab
Und führ ihn, kannſt du ihn erfaſſen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und ſteh beſchämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt."

Er überſieht und überhört, daß in dieſer Perſpektive ſeine Niederlage ausgeſprochen iſt, und daß die Gottheit, nur um ihn in ſeiner Überhebung zu überführen und zu ſtrafen, mit ihm die Wette ſchließt, die

schon verloren ist. Er hört in seinem Triumph nur das letzte Wort: „Ist sich des rechten Weges wohl bewußt"; und vor Augen die unzähligen Verirrungen des schwachen Menschen, lacht er übermütig „Schon gut, nur dauert es nicht lange. Mir ist für meine Wette gar nicht bange". Und schon am Ziel sich sehend, bevor er ausgelaufen, faßt er sein Programm, das ihm den Sieg verbürgt: „Staub soll er fressen, und mit Lust, wie meine Muhme, die berühmte Schlange!" das heißt, ich will das Göttliche in ihm ersticken und ertöten durch das Tierische, ich will ihn in der Materie und durch die Materie so mürbe machen, daß ihm die Lust und die Kraft zum Fliegen vergeht.

In diese Zukunftspläne versonnen, hört er auch die letzten an ihn gerichteten Worte des Herrn nur mit halbem Ohr und jedenfalls nur das Kompliment heraus, „Ich habe deines Gleichen nie gehaßt. Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last", sonst müßte er stutzen über die Wendung: „Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu, der reizt und wirkt und muß, als Teufel, schaffen", das heißt, seinem Daseinszweck entgegen wirken!

Die Perspektive ist eröffnet, das große Thema gestellt: nicht mehr ein einzelner Fall, ein besonderes ethisch-psychologisches Problem ist es, das gelöst werden soll, wie bei Lessing, sondern jener eine Mensch, an dem sich nun die Versuchungskünste der Hölle erproben sollen, jener Faust, der Knecht Gottes, ist der Mensch!

Es handelt sich um den Kampf der ganzen Menschheit gegen die Mächte der Finsternis; dieser Kampf ist nach dem Willen des Schöpfers das Lebenselement der Menschheit; durch den Kampf ringt sie sich durch zur Klarheit der Vollendung, die der Herr den Irrenden und Strebenden als Siegespreis in einem andern Leben vorbehalten hat; jener Klarheit, in der von Anbeginn ihres Daseins zu genießen den „echten Götterſöhnen" vorbehalten ist, deren Element die Harmonie ist, wie das der Menschen die Dissonanz. Ihnen gilt das aufmunternde Wort des Herrn:

„Doch ihr, die ächten Götterſöhne,
Erfreut euch der lebendig reichen Schöne!
Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfaſſ' euch mit der Liebe holden Schranken,
Und was in ſchwankender Erſcheinung ſchwebt,
Befeſtiget mit dauernden Gedanken."

Sie, die aus dem Anblick der wirkenden Kräfte der Schöpfung Stärke ſchöpfen, ſie genießen in dieſem Anſchauen nicht nur die höchſte Wonne, ſondern erfahren und ſollen dadurch erfahren eine Vertiefung ihrer ſittlichen und intellektuellen Kräfte; im Ahnen unendlicher Harmonie der allumfaſſenden Liebe des Schöpfers durchdringt ſie ſelbſt das Gefühl heiliger Liebe immer inniger, in der Vertiefung in den Kern der dieſe Harmonie ſchaffenden Kräfte wandelt ſich die „Ahnung der ewigen Zier" in bewußte Erkenntnis: „Und was in ſchwanken-

der Erſcheinung ſchwebt, befeſtiget mit dauernden Gedanken."

Der Himmel ſchließt ſich. Die Engel verſchwinden. Der Schalk allein bleibt übrig. Und weil es der Schalk iſt, der mit unverwüſtlicher Frechheit auch vor dem Erhabenſten nicht Halt macht, iſt es ſein Recht, dem großen harmoniſchen Schlußakkord die Diſſonanz anzuhängen: die zyniſche Schlußbetrachtung, in der der Schöpfer der Welt der behagliche Alte wird, mit dem zu brechen der Teufel ſich hütet, weil ſich's gelegentlich mit ihm ſo gut plaudert.

Drittes Kapitel

Mephiſto und der Erdgeiſt

Der Leſer, der zum erſten Mal den Fauſt von Anfang an lieſt, muß nach den zwiſchen Gott Vater und dem Teufel gewechſelten Worten erwarten, daß nunmehr der Teufel von der ihm gewährten Freiheit unverzüglich Gebrauch machen, ſich Fauſt nähern und ihm ſeine Dienſte anbieten wird. Er wird in dem Glauben beſtärkt, wenn er aus dem erſten Monolog des Fauſt erfährt, daß dieſer, aller Schulweisheit ſatt, ſich der Magie ergeben hat und entſchloſſen iſt, durch den Bund mit geheimen Mächten zu erkennen, „was die Welt im innerſten zuſammenhält". Die

Beſchwörung erfolgt, aber anſtatt des Teufels erſcheint der Erdgeiſt. Die Art, wie dieſer ſich einführt und wie er Fauſt zurückweiſt, ſchließt jede Möglichkeit aus, daß wir es hier mit einer Verkappung des Mephiſto oder auch nur einer Variation teufliſcher Macht zu tun haben. Es iſt etwas ganz Neues, was hier eingreift. Ein geheimnisvolles Geiſterweſen, das in die Theodicee des Prologs im Himmel, in den Plan Satans und Gottes ſchlechterdings nicht hinein paßt, das dann auch aus der Dichtung völlig verſchwindet, um nur noch zweimal*) wieder aufzutauchen: in Fauſts Monolog „Wald und Höhle" („Erhabner Geiſt") und in der Proſaſzene „Trüber Tag. Feld" („Im Elend! verzweifelnd.") Letztere gehört zum Urplan, iſt im Urfauſt enthalten, erſtere gehört ebenfalls zu den älteren Schichten, vor jener Zeit geſchaffen, in der die Prologe entſtanden.

Dieſe Feſtſtellung in Verbindung mit der folgenloſen Rolle, die der Erdgeiſt in einer einzigen Szene ſpielt, ſo wie der ſcharfe Widerſpruch, in dem ſein Auftreten zu der dem Mephiſto zugeteilten und von ihm durchgeführten Rolle ſteht, erhebt es mir zur Gewißheit, daß dieſe drei Szenen auf einer anderen Vorausſetzung beruhen, zu einem andern Plane gehören als dem, den Goethe ſchließlich 1797 im Prolog im Himmel ſich vorgezeichnet hat. Es iſt daher notwendig zu der Erſcheinung des Erdgeiſtes die ſpäteren Szenen, die ihn

*) Von einer dritten Erwähnung in der Vertragsſzene wird noch weiter unten zu ſprechen ſein.

erwähnen, mit heranzuziehen, um danach ungefähr eine Vorstellung zu gewinnen von der Idee, die Goethe ursprünglich vorschwebte.

Im vorweg aber möchte ich bemerken: diejenigen, die das Vorhandensein von Widersprüchen und Inkongruenzen, entstanden aus der Kontaminierung verschiedener Pläne in der vollendeten Faustdichtung, leugnen, berufen sich immer mit großer Entrüstung darauf, man könne Goethe doch wohl zutrauen, wenn tatsächlich solche vorhanden gewesen wären, würde er Manns genug gewesen sein, die angeblich heterogenen Bestandteile um- und auszuschmelzen. Das ist aber ein Argument, das nicht Stich hält. Vor allen Dingen nicht, nachdem wir den Urfaust kennen. Es kann danach in Verbindung mit der Äußerung in dem Briefe an Herder (vergl. oben Seite 89 f.) keinem Zweifel unterliegen, daß es Goethes Absicht war, die aus dem Urfaust übernommenen Prosaszenen alle umzuschmelzen. Er hat es bei der Kellerszene und bei der Kerkerszene getan; er hat es unterlassen bei der Szene „Trüber Tag, Feld". Warum? Offenbar aus keinem andren Grunde, als weil das Gefüge dieser Szene sich als ein spröderes Material erwies als die übrigen, und weil er um dieses Restes willen nicht schließlich die ganze Arbeit wieder zurücklegen wollte. Tatsächlich ist da etwas stehen geblieben, was der Form nach in die neue Fassung nicht paßt. Wir haben hier also mit einer gewissen Gleichgültigkeit des Dichters gegen Einzelheiten zu rechnen, die er im Interesse des endlichen Abschlusses nicht mühsam umzugestalten für der Mühe wert hielt.

Der erste Monolog

Ich sagte früher: der junge Goethe hat sich den Faust nach seinem Bilde gestaltet, individualisiert, wie Lessing den seinen; erst der Goethe der neunziger Jahre schafft ihn zum Typus der Menschheit um. Aus diesem ersten Monolog spricht der jugendliche Feuerkopf, der aus dem Gefühlsüberschwang der Wertherstimmung, der ziellosen, unbestimmten Tatensehnsucht, sich allmählich durchzuarbeiten strebt zur Tat im prägnantesten Sinne. Die persönliche Leidenschaft sprüht aus den Falten des Doktortalars und gibt nach kurzer, episch-aufklärender Einleitung im Dramen-Stil des sechzehnten Jahrhunderts jedem Wort das Gepräge der Ideale und der Nöte, nach und in denen der junge Goethe mit seinen Altersgenossen rang.

Es ist zunächst der Gelehrte, der gleich dem Faust Marlowes — den Goethe nicht kannte — „einmal ab vom studieren setzt", die durchmessene Laufbahn rückschauend noch einmal überfliegt und mit einem tiefen Verdruß sich abwendet von dem schulmäßigen Wissen. Alle Fakultäten sind „durchaus studiert mit heißem Bemühen"; was man durch Fleiß *erlernen* kann, ist sein. Die landläufigen Skrupel und Zweifel sind längst überwunden, weder Hölle noch Teufel erschreckt ihn. — Aber es fehlt die Freude an diesem Besitz, der andere stolz und glücklich machen würde. Denn, was er weiß, ist nicht das Rechte, ist nicht das, wodurch er lehrend die Menschen innerlich umgestalten kann. Dieser Zustand

innerer Öde und Unbefriedigtseins ist um so empfindlicher, da dies tote Wissen der einzige Schatz ist, den er erworben; da auch der sinnliche Mensch in ihm darben muß. „Es möcht' kein Hund so länger leben!" Das ist das Ergebnis dieser Überschau. Der der Schulweisheit Übersatte flüchtet hinaus in die Geheimnisse jener Wissenschaft, die mit den Geistern im Bunde steht, jener Wissenschaft, die nicht nur die Erscheinung, sondern das Wesen aller Dinge erkennen lehrt:

„Daß ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau alle Wirkenskraft und Samen
Und tu nicht mehr in Worten kramen."

In der sich steigernden Leidenschaftlichkeit dieser Klage schiebt sich mehr und mehr an die Stelle des von scholastischer Weisheit angewiderten Doktor Faustus der Freund und Schüler Herders, der bei Rousseau in die Lehre gegangen und der aus eigenem übervollem Herzen aus einer Welt von Worten und Buchstaben sich glühend hinausssehnt in eine Welt sinnlicher Anschauung; in eine Welt, in der der Mensch der belebten Natur nicht gegenüber steht wie ein Fremdling, verständnislos und unverstanden, sondern, wo er sich freudig als Teil der schaffenden Gewalt, als mit zum Ganzen wirkendes Geschöpf fühlt und aus diesem Gefühl die Kraft und den Mut schöpft, zu leben.

Aus dieser Stimmung der Jugend von 1770 heraus ist es der selbstverständlichste Übergang, wenn der Faust,

der, vom Kramen in Worten angewidert, aufblickt, dem Monde, der trübe durchs Fenster seinen Schein wirft, wie einem vertrauten Freunde mit einem Aufstöhnen schmerzlicher Klage sich zuwendet; dem Freunde, der schon so manches Mal dem einsamen Grübler Trost in die Seele strahlte, und der auch jetzt, und jetzt doppelt, die leidenschaftliche Sehnsucht weckt: hinaus aus der Enge! Die Sehnsucht, in der Einsamkeit der Natur die Körperfesseln abzuschütteln und als elementares Wesen von allem Wissensqualm entladen sich im Tau des Mondes gesund zu baden!

Es ist durchaus selbstverständlich, daß diese, aus der Stimmung der Zeit und vor allem aus der des Dichters geborene Klage ein leidenschaftlicheres Gepräge und zugleich eine Tonfärbung erhielt, die an Goethes großes Bekenntnis aus dieser Zeit, den Werther, anklingt; daß ein lyrischer Schwung den Rhythmus und den Ausdruck beseelt, der dem ersten Teil des Monologs sonst fehlt und auch in dem folgenden nicht mehr mit solcher Entschiedenheit sich bemerklich macht. Man braucht deswegen nicht aus den Stil- und Stimmungsdifferenzen auf größere Pausen in der Abfassungszeit der einzelnen Abschnitte schließen. —

Der Kontrast zwischen der allversöhnenden, allheilenden Natur und der Gebundenheit und Gefangenschaft des modernen Menschen im Bannkreis einer die Sinne und Sinnlichkeit zu krüppelhaften Dasein verunstaltenden Kultur, der in den Worten: „Weh! steck' ich in dem

Kerker noch?" in auch dramatiſch wirkſamer Diſſonanz zum Ausdruck kommt, iſt bis auf die Prägung der einzelnen Ausdrücke Eigentum der Jugend, zu der Goethe gehörte, für die er im Fauſt das Wort führt.

In Herders Reiſetagebuch, dem treuſten Spiegelbild der nicht nur die Bruſt des Schreibers, ſondern auch die ſeiner Zeitgenoſſen bewegenden und beunruhigenden Ideen, ſtoßen wir auf Schritt und Tritt auf ungeſuchte Parallelen mit dem erſten Fauſtmonolog, die natürlich nicht auf Entlehnung Goethes daraus zurückzuführen, ſondern aus der gemeinſamen Grundſtimmung, die auch mit Vorliebe gewiſſer Bilder zur Veranſchaulichung ſich bediente, zu erklären ſind.

Wenn Herder ſich mit „einem Tintenfaß von gelehrter Schriftſtellerei" vergleicht, „einem Wörterbuch von Künſten und Wiſſenſchaften, die ich nicht geſehen habe und verſtehe", einem „Repoſitorium voll Bücher und Papier, das nur in die Studierſtube gehört"; wenn der mit befreiter Seele über die Salzwoge auf dem Schiff Dahingetragene, in der Anſchauung Schwelgende, jubelnd ausruft: „Alles gibt hier den Gedanken Flügel und Bewegung und weiten Luftkreis. — Auf der Erde iſt man an einen toten Punkt angeheftet und in den engen Kreis einer Situation eingeſchloſſen. Oft iſt jener ein Studierſtuhl in einer engen dumpfen Kammer, der Sitz an einem einförmigen gemieteten Tiſch, eine Kanzel, ein Katheder . . . Nun trete man einmal heraus oder vielmehr ohne Bücher, Schriften, Beſchäftigungen, homogene Ge-

ſellſchaft, werde man herausgeworfen — welch' eine Ausſicht: wo iſt das feſte Land, auf dem ich ſo feſte ſtand, und die kleine Kanzel, und der Lehrſtuhl, und das Katheder, worauf ich mich brüſtete! .... O Seele, wie wird dirs ſein, wenn du aus dieſer Welt hinaus trittſt? Der enge, feſte eingeſchränkte Mittelpunkt iſt verſchwunden, du flatterſt in den Lüften, oder du ſchwimmſt auf dem Meer. Die Welt verſchwindet dir — iſt unter dir verſchwunden! Welch neue Denkart!" — ſo braucht man wirklich kein Parallelenjäger zu ſein, um den Gleichklang dieſer Empfindungen und ihres Ausdrucks mit den in umgekehrter Reihenfolge im Fauſt ſich entwickelnden Gedankengängen als ſchlagend zu konſtatieren.

Die Quinteſſenz der Stimmung des Unbehagens, an der die Zeit krankte, und aus der ſie hinausſtrebte, faßt der vierte Abſchnitt zuſammen:

„Und fragſt du noch, warum dein Herz
Sich bang in deinem Buſen klemmt?
Warum ein unerklärter Schmerz
Dir alle Lebensregung hemmt?
Statt der lebendigen Natur,
Da Gott die Menſchen ſchuf hinein,
Umgibt in Rauch und Moder nur
Dich Tiergeripp und Totenbein."

Aus dieſem überwältigenden, vernichtenden Bewußtſein der Unmöglichkeit, in der Umgebung, in die er hingeſtellt, hineinerzogen iſt, frei und eigen zu werden,

ſpringt mit elementarer Gewalt der Entſchluß, auf einer neuen Vorausſetzung ein neues Daſein zu beginnen; der Entſchluß, ſich mit Hilfe der Magie über den Wiſſensqualm zu erheben, und „alle Wirkenskraft und Samen“ zu ſchauen. Es ſteht auch nicht im Widerſpruch, wie man gemeint hat, daß Fauſt, der ſchon im erſten Teil des Monologs davon ſprach: „Drum hab ich mich der Magie ergeben“, erſt jetzt die Magie anwendet.

Der Monolog ſetzt eben in dem Augenblick ein, wo Fauſt angeekelt von der Schulweisheit ſich der Magie zuwendet;*) er ſteht an dem entſcheidenden Wendepunkt, und ehe er den folgenreichen Schritt tut, ehe er von den magiſchen Geheimbüchern, die er um ſich aufgehäuft hat, Gebrauch macht, rekapituliert er noch kurz ſein bisheriges Leben und Streben, überzeugt ſich gewiſſermaßen von der innern Notwendigkeit des Schrittes, den er vorhat, und je mehr er ſich die Unerträglichkeit vergegenwärtigt, um ſo leidenſchaftlicher wird Stimmung und Ton, bis der Gedanke Tat wird: „Flieh! Auf! hinaus ins weite Land! Und dies geheimnisvolle Buch von Noſtradamus eigner Hand, iſt dir es nicht Geleit genug?“

Inſofern aber beſteht zwiſchen dieſen Worten und dem Folgenden ein gewiſſer Widerſpruch, als Fauſt eigentlich dieſer Vermittelung der Magie gar nicht bedarf, weil der in ihm lebende Genius gewiſſermaßen von ſelbſt, aus eigener Kraft, die Geiſterwelt anzieht und bannt.

*) Ähnlich J. Collin, Goethes Fauſt in ſeiner älteſten Geſtalt. S. 19.

Nicht der Beſitz der Zauberformel iſt es, der die Herrſchaft über die Geiſterwelt verleiht, ſondern damit ſie wirkſam ſei, bedarf es einer beſonderen geiſtigen Beſchaffenheit, die aber, um zu wirken, wieder eine innere Bereitung der Seele zur Vorausſetzung hat: ein freudiges Sich-öffnen und Hingeben an die ſchöpferiſche Kraft, offenbart in der Natur: „Erkenneſt dann der Sterne Lauf, und wenn Natur dich unterweiſt, dann geht die Seelenkraft dir auf, wie ſpricht ein Geiſt zum andern Geiſt. Umſonſt, daß trocknes Sinnen hier die heil'gen Zeichen dir erklärt.“ Und nun aus der Reflexion — mit der Anrede an ſich ſelbſt — herausſpringend: „Ihr ſchwebt, ihr Geiſter, neben mir; antwortet mir, wenn ihr mich hört.“

Wir ſind mit der Begründung, der Einfädelung dieſer Beſchwörung, im eigentlichſten Vorſtellungskreiſe des jungen Goethe, ja überhaupt ſpezifiſch Goethiſcher Weltanſchauung; wie ſie z. B. auch in dem ſtammelnden „Halbunſinn“ von Wanderers Sturmlied: „Weh, weh innere Wärme, Mittelpunkt! Glüh ihm entgegen!“ oder den aus der erſten Weimarer Zeit ſtammenden Verſen: „Allen Gewalten, zum Trutz ſich erhalten ... Kräftig ſich zeigen, ziehet die Arme der Götter herbei“ zum Ausdruck kommt. In alſo bereiteter Stimmung wird das Buch aufgeſchlagen, das Auge haftet auf dem Zeichen des Makrokosmos, und von ihm ſtrömt ein geiſtiges Fluidum aus; das Bewußtſein, daß hier Geiſteskraft im Begriff iſt, ſich zu enthüllen, verſetzt ihn in einen ekſtatiſchen

Rauſch, in dem er vorahnend all die Freude ſchon empfindet, die er erſehnt:

„Ha! welche Wonne fließt in dieſem Blick
Auf einmal mir durch alle meine Sinnen?
Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück
Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen.
War es ein Gott, der dieſe Zeichen ſchrieb,
Die mir das innre Toben ſtillen,
Das arme Herz mit Freude füllen,
Und mit geheimnisvollem Trieb,
Die Kräfte der Natur rings um mich her enthüllen?
Bin ich ein Gott? Mir wird ſo licht!
Ich ſchau' in dieſen reinen Zügen,
Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.
Jetzt erſt erkenn' ich, was der Weiſe ſpricht:
‚Die Geiſterwelt iſt nicht verſchloſſen;
Dein Sinn iſt zu, dein Herz iſt tot!
Auf, bade, Schüler, unverdroſſen
Die ird'ſche Bruſt im Morgenrot!'"

Damit iſt der Höhepunkt der Ekſtaſe der Ahnung erreicht, der Triumph der Intuition.

Aber in dem Augenblick, wo er nun gewiſſermaßen die Probe auf das Exempel macht, vom Ganzen in die Teile ſtrebt, Urſache und Weſen der belebenden Kraft zu ergründen ſich bemüht, indem er das Zeichen „beſchaut", iſt zwar zunächſt der Eindruck noch der gleiche: die unendliche Harmonie des Makrokosmos. („Wie alles ſich

zum Ganzen webt, Eins in dem andern wirkt und lebt, wie Himmelskräfte auf und nieder steigen, und sich die goldnen Eimer reichen! Mit segenduftenden Schwingen vom Himmel durch die Erde dringen, harmonisch all das All durchklingen!") Aber in dem Maße, als diese Harmonie des Ganzen und der Teile im Zeichen des Makrokosmos ihn mit andächtiger Bewunderung erfüllt, wird ihm klar, daß in dieser Harmonie für ihn kein Platz ist, daß er außerhalb steht; er ist kein Teil dieses harmonischen Weltganzen, er ist nur Zuschauer. „Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!" Grade das, was er begehrt, — von innen heraus das Wesen der Dinge zu erfassen und sich mit den schaffenden Kräften eins zu fühlen, — ist ihm auch hier nicht gewährt: „Wo faß' ich dich, unendliche Natur? Euch Brüste, wo? ihr Quellen alles Lebens, an denen Himmel und Erde hängt, dahin die welke Brust sich drängt. — Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht ich so vergebens?" —

Was aber — müssen wir, ehe wir weiter gehen, fragen, — hat es denn eigentlich mit diesem Zeichen des Makrokosmos auf sich? Wir kommen hier in die Mystik der Kabbala und ihre Terminologie hinein.*) Die Lehre von den drei Welten: Körperwelt, Himmelswelt und übersinnliche Welt. Es sind drei Stufen der Weltschöpfung, von denen allemal die folgende die vollkommenere ist; aber in der Weise, daß alle zusammen ein Weltganzes ausmachen, eben den Makrokosmos; die Einheit ist dadurch herge-

*) Nach Düntzers Kommentar.

stellt, daß alle drei Welten einen Urheber und einen Zweck haben, und daß auch ihre Elemente die gleichen sind, nur je nach der Stufe mehr oder minder rein und geläutert. Diesem Makrokosmos steht gegenüber der Mikrokosmos, der auch dieselben Elemente in sich enthält wie jener, aber nicht nacheinander wie dort, sondern nebeneinander. Das ist der Mensch, der infolgedessen wohl zum Makrokosmos in innigsten Beziehungen steht, aber nicht Teil von ihm ist. Es ist daher selbstverständlich, daß der Mikrokosmos Faust im Anblick des Makrokosmos wohl dessen Wesenselemente ahnen, aber nicht zu dem Grund, der ihn, wie den Makrokosmos, gleichzeitig beseelenden Urkräfte hindringen kann. Das Zeichen des Makrokosmos, das er in Nostradamus Buch erblickt, ist ein kabbalistisches Geheimzeichen: das Sechseck. Dieses Zeichen ist für jeden, der den geheimen Sinn nicht kennt, bloß eine mathematische Figur wie andere, wer aber diese Hieroglyphe richtig erfaßt, dem erschließt sich aus ihrer Betrachtung die Harmonie des Weltalls.*) Die Fähigkeit aber, diese Zeichen zu verstehen, gewährt nicht die Versenkung in die Bücher, auch nicht trocknes Sinnen, sondern der Ausblick in die Natur. Und hier mischt sich nun höchst merkwürdig die kabbalistische Lehre vom Makrokosmos mit Herderschen Ideen, wie sie in seiner „Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts" zum schärfsten Ausdruck kommen: das Geheimnis der biblischen

*) Vgl. Collin, Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt. S. 28f.

Schöpfungsgeſchichte iſt offenbar in dem täglichen Vorgang des Erwachens der Natur am Morgen. Wir in unſern Abſtraktionen haben die Fähigkeit verloren, dieſe ſinnlichen Vorgänge als die Phantaſie unſerer Altvordern befruchtende Keime aufzufaſſen, wir müſſen alſo gewiſſermaßen neu ſehen und hören lernen. Daß Goethe daher bei Fauſts Worten vom „Weiſen" Herder vorſchwebte, halte ich trotz der neuerdings dagegen geltend gemachten Bedenken für ſehr wahrſcheinlich. Wenn aber aus den Worten: „Flieh auf, hinaus ins weite Land" u. ſ. w. auch der Schüler Herders ſpricht, der mit ſeinen Gedankengängen plötzlich den kabbaliſtiſchen Vorſtellungs- und Ausdruckskreis durchkreuzt, ſo iſt doch in dem Folgenden: „Auf, bade, Schüler, unverdroſſen die ird'ſche Bruſt im Morgenrot" nicht eine wörtliche Nutzanwendung jener Herderſchen Aufforderung in der „Älteſten Urkunde" zu verſtehen, in der Morgenfrühe das Erwachen der Natur zu belauſchen. Vielmehr iſt das „auf, bade, Schüler" nicht ſo ſehr als Mahnung, wie als Folgerung aufzufaſſen, nämlich ſo: öffne deinen Sinn, mach dein Herz lebendig, und du wirſt die Rätſel des Daſeins begreifen und im Morgenrot, das heißt im neu tagenden Lichte, deine Bruſt baden wie ein Gott. —

Wir haben aber geſehen, wie bei näherer Betrachtung dieſe Auffaſſung des Makrokosmos ſich Fauſt als ein Irrtum erwies; im Unwillen der Enttäuſchung ſcheint er einen Augenblick geneigt, auf weitere Beſchwörungen zu verzichten; da — beim unwilligen Umſchlagen des Bu-

ches fällt sein Auge auf ein neues Zeichen, das Zeichen des Erdgeistes. Und sofort fühlt er eine gewaltige physische Erschütterung: es ist das Zeichen des Geistes, der, selbst Ausfluß und Teil der den Makrokosmos beseelenden Urkraft, in sich die die Erde als Einheit für sich beseelenden Kräfte konzentriert. Er ist also Faust wesensverwandt.

Anschauen des Zeichens und einen Kontakt hergestellt fühlen, ist daher diesmal eins. War es vorher ekstatische Schwärmerei über die unendliche Harmonie, ein Weltentrücktsein, was ihm die Wesenseinheit mit dem Makrokosmos zu verbürgen schien, so ist es hier das Gegenteil: Tatendrang; mehr als das: Kampflust; und Kämpfen und Schaffen ist Menschenberuf („du, Geist der Erde, bist mir näher; schon fühl' ich meine Kräfte höher, schon glüh' ich wie von neuem Wein; ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen, der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen, mit Stürmen mich herumzuschlagen, und in des Schiffsbruchs Knirschen nicht zu zagen!")

Und diesmal erfüllt es sich, dessen er vordem voreilig schon sich rühmte: die Kraft des Willens zwingt die Geister sich zu enthüllen; die Natur verkündet ihr Nahen; der Mond verhüllt sich, die Lampe erlischt, Dämpfe wallen auf, rote Strahlen zucken; die Elemente sind in gewaltiger Erregung, und in diesem Sturm am meisten der Mensch, geschüttelt (physisch-sinnlich zu verstehen) von einem gewaltigen Paroxysmus: „Ha! wie's in meinem Herzen reißt! Zu neuen Gefühlen all' meine Sinnen

ſich erwühlen!" Alles ungleich materieller als die erſte Beſchwörung; es gemahnt an Liebesrauſch und Liebesbegehren — „Ich fühle ganz mein Herz dir hingegeben! Du mußt, du mußt! und koſtet' es mein Leben!" —, wie Liebe, die ſich hingibt, um im Verlieren alles zu gewinnen.

Hart an der Schwelle ſteht das Gewaltige, Unbekannte! Um es in die ſinnliche Erſcheinung treten zu laſſen, bedarf es nur noch der den letzten Riegel löſenden Zauberformel. Sie wird ausgeſprochen. Der Geiſt iſt da! „Eine rötliche Flamme zuckt auf, der Geiſt erſcheint in der Flamme," (im Urfauſt noch der Zuſatz: „in widerlicher Geſtalt," das heißt ſchrecklich). Er kommt nicht freiwillig: „Wer ruft mir? Du haſt mich mächtig angezogen, an meiner Sphäre lang' geſogen." —

Die Erſcheinung des Erdgeiſtes

Wie ich ſchon ſagte: wer den Fauſt in der letzten Redaktion von Anfang an lieſt, muß hier zunächſt, trotz der Bezeichnung „Erdgeiſt" an eine hölliſche Erſcheinung, an Mephiſto ſelbſt oder einen ſeiner Boten denken. Aber die Worte des Erdgeiſtes, der Hohn, mit dem er Fauſt abweiſt und ins Nichts zurückſtößt und mehr noch die Unmöglichkeit, dieſen Elementargeiſt überhaupt in der Theogonie, wie ſie der Prolog im Himmel und auch die Entwicklung im Folgenden zur Vorausſetzung hat, unterzubringen, zwingen uns ſehr bald, den Gedanken an einen Zuſammenhang

der Erſcheinung des Erdgeiſtes mit den im Prolog auftretenden Mächten und ihrem Plan aufzugeben.

Man könnte vielleicht ſagen: das Ganze iſt eben nur ein Trugbild, ein Phantom, das Mephiſto ſendet, um Fauſt zu blenden, zu verwirren, und um ihn ſo um ſo ſicherer zu umgarnen und für ſeine Verführungszwecke zu gewinnen. Das ließe ſich hören; und bekanntlich iſt ja Leſſing in der zweiten Szene ſeines erſten Fauſtaktes ſo verfahren. Auf die Beſchwörung des Fauſt erſcheint ein Geiſt: „Wer beunruhigt mich? Wo bin ich? Iſt das nicht Licht, das ich empfinde? . . . Ich lag und ſchlummerte und träumte, mir war nicht wohl, nicht übel, da rauſchte, ſo träumte ich, von weiten eine Stimme daher, ſie kam näher und näher: Bahall, Bahall hörte ich, mit dem dritten Bahall ſtehe ich hier!“ Dieſer unbeſinnlich-traumverlorene Geiſt, der erſt allmählich bei Fauſts Fragen ſich auf ſich ſelbſt beſinnt und als Geiſt des Ariſtoteles ſich entpuppt, iſt, wie Leſſing ausdrücklich bemerkt, der Teufel ſelbſt, „der Fauſt zu verführen unternommen“.

Warum ſollte alſo nicht auch Goethe — unabhängig von Leſſing, denn die Erdgeiſtſzene iſt bereits im Urfauſt, alſo entſtanden, ehe dieſer Entwurf Leſſings bekannt wurde — auf dieſe Idee gekommen ſein, den Vater der Lüge ſo mit einem Trugbild ſein Zerſtörungswerk beginnen zu laſſen?

Gewiß, warum nicht! Wenn nur im weitern Verlauf irgend wo und irgend wann von einer derartigen Abſicht die Rede wäre und vor allem irgend ein Zuſammenhang

zwiſchen Mephiſto und dem Erdgeiſt hervorträte. — Ja, wenn man die Erſcheinung des Erdgeiſtes als erſte Operation der hölliſchen Macht angeſehen wiſſen will, ſo wirkt ſie geradezu Mephiſto entgegen, durchkreuzt ſeinen Plan. Denn auf die tiefe Verzweiflung Fauſts folgt der Todesentſchluß und auf dieſen unter den Oſterchören der Lebensentſchluß! In dieſer Stimmung und in der Stimmung der folgenden Szenen iſt Fauſt am allerwenigſten disponiert, ſich Mephiſto zu ergeben, und erſt ganz allmählich gelingt es dem Verführer, ſein Opfer wieder umzuſtimmen.

Als dann aber Mephiſto perſönlich erſcheint, verrät er auch im Selbſtgeſpräch mit keiner Silbe, daß er ſchon einmal Fauſt nahe geweſen.

Fauſt allerdings kommt zweimal auf die Erſcheinung des Erdgeiſtes zurück und bringt ausdrücklich Mephiſto mit ihr in Verbindung. Zum erſten Mal in jener, ſchon im Urfauſt enthaltenen Proſaſzene — „Im Elend verzweifelnd. Erbärmlich auf der Erde lang verirrt!“ wo Fauſt auf Mephiſtos zyniſche Zwiſchenbemerkung: „Sie iſt die erſte nicht“, in heller Empörung losbricht: „Hund! abſcheuliches Untier! Wandle ihn, du unendlicher Geiſt, wandle den Wurm wieder in Hundsgeſtalt, in der er ſich nächtlicher Weile oft gefiel, vor mir her zu trotten, dem harmloſen Wandrer vor die Füße zu kollern und dem Umſtürzenden ſich auf die Schultern zu hängen. Wandle ihn wieder in ſeine Lieblingsbildung;“ und weiter: „Großer herrlicher Geiſt, der

du mir zu erſcheinen würdigteſt, der du mein Herz kennſt und meine Seele, warum mußteſt du mich an den Schandgeſellen ſchmieden, der ſich am Schaden weidet und am Verderben ſich letzt!" Die zweite Stelle iſt in jenem in Italien entſtandenen Monolog, „Wald und Höhle", enthalten, der im Eingang an die letzterwähnten Worte der Proſaſzene anklingt:

„Erhabner Geiſt, du gabſt mir, gabſt mir alles,
Warum ich bat. Du haſt mir nicht umſonſt
Dein Angeſicht im Feuer zugewendet.
Gabſt mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, ſie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt ſtaunenden Beſuch erlaubſt du nur,
Vergönneſt mir, in ihre tiefe Bruſt,
Wie in den Buſen eines Freunds zu ſchauen.
Du führſt die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lehrſt mich meine Brüder
Im ſtillen Buſch, in Luft und Waſſer kennen." u. ſ. w.

Dieſer Dank und Jubelhymnus, in dem Fauſt, eigentlich Stimmungen aus dem zweiten Teil antizipierend, ſeine Befreiung aus der Dumpfheit dem Erdgeiſt danken zu müſſen glaubt, klingt aus in die Klage:

„O, daß dem Menſchen nichts Vollkommnes wird,
Empfind' ich nun. Du gabſt zu dieſer Wonne,
Die mich den Göttern nah und näher bringt,
Mir den Gefährten, den ich ſchon nicht mehr
Entbehren kann, wenn er gleich, kalt und frech,

Mich vor mir selbst erniedrigt und zu Nichts
Mit einem Worthauch deine Gaben wandelt."

Aus diesen Stellen in Verbindung mit der Erdgeistszene selbst geht meines Erachtens mit absoluter Sicherheit nur das Eine hervor: daß Goethe zur Zeit der Abfassung des Urfaust und des Monologs „Wald und Höhle" noch eine Einführung des Mephisto im Sinne hatte, nach der Faust an eine Verbindung Mephistos mit dem Erdgeist *glauben* konnte, womit nicht gesagt ist, daß eine solche nach jenem Plan *wirklich* bestehen sollte, während nach der jetzigen Gestaltung des Prologs nicht nur für den Leser und Hörer Mephisto als Diener des Erdgeistes ausgeschlossen ist, sondern auch Faust, so wie Mephisto sich ihm selbst vorgestellt hat, ihn gar nicht mehr dafür halten *kann*.

Dagegen erscheint mir nach allem diesem ausgeschlossen, daß auch im ersten Entwurf vom *Dichter* Mephisto wirklich als Diener des Erdgeists gedacht war. Dem widerspricht die Art der Offenbarung des Erdgeistes selbst. Dieser Geist ist grauenerweckend durch die übermenschliche, selbst über faustische Vorstellungen weit hinaus reichende Größe seiner Existenz und seiner Macht, aber es fehlt ihm gerade das charakteristische Element des Diabolus: *der Trieb zum Zerstören*. *Er ist die Verkörperung der schaffenden Kräfte der Erde, ein Schöpfergeist im eigentlichsten Sinne des Wortes*, und daher nach jenem Gottesbegriff, den

der junge Goethe unter spinozistischen Einflüssen sich gebildet hatte, ein Teil der Gottheit selbst.

Dieser aus unerschöpflicher Kraft im unausgesetzten Wechsel von Werden und Vergehen Leben schaffenden und Leben erhaltenden Gottheit, die sich, weil sie das All selbst ist, nur widerwillig körperlich offenbart, ist Faust nicht gewachsen. Sein hemmungs- und zielloser Tatendrang, der ihn über die Menge der Alltagsmenschen und Alltagsgelehrten emporhebt, setzt allein ihn nicht in den Stand, die Quellen und die Gesetze der seine eigne Sphäre beseelenden und beherrschenden Kräfte wirklich zu erfassen. Er kommt auch hier nur an die Schwelle der intuitiven Ahnung und verliert in dem Augenblick das Gefühl des Einsseins, des Gleichseins mit diesen Kräften, wo er sie ergründen will: „Weh, ich ertrag dich nicht!"

Er bäumt sich zwar dagegen auf, er will diesen Schauder überwinden, er will dem unheimlichen Hohn, der aus den Worten der grausigen Erscheinung spricht, Trotz bieten: „Soll ich dir, Flammenbildung, weichen? Ich bin's, bin Faust, bin deinesgleichen!" Aber die Offenbarung, die ihm nun wird: die unverückbare Stetigkeit des in allem Wechsel der Erscheinungen von Werden und Vergehen auf ein festes Ziel gerichteten schöpferischen Willens ist das Geheimnis alles Lebens („In Lebensfluten, im Tatensturm wall' ich auf und ab, Wehe hin und her! Geburt und Grab, Ein ewiges Meer, Ein wechselnd Weben, Ein glühend Leben, so schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit und wirke der Gottheit lebendiges

Kleid.“) dieſe Offenbarung, durch die der Geiſt ihn gewiſſermaßen auf die Probe ſtellt, verſteht er gar nicht. Nur das, was er beſitzt, den ruheloſen, zielloſen, die weite Welt umſchweifenden Tatendrang hört er heraus — „Der du die weite Welt umſchweifſt, geſchäft'ger Geiſt, wie nah fühl' ich mich dir!“ —, und muß nun das vernichtende Wort vernehmen: „Du gleichſt dem Geiſt, den du begreifſt, nicht mir!“

Zum zweiten Mal iſt er alſo auf ſich ſelbſt zurückgewieſen, ausgeſtoßen als fremder Eindringling aus einem Kreis, in dem er Heimatsrecht zu haben wähnte. Und dieſe zweite Belehrung iſt um ſo empfindlicher und vernichtender, weil ſie ihm nicht, wie die erſte, aus eigner Erkenntnis tagte — weil die Beſchämung einer ſchroffen Zurückweiſung dazu kommt. —

Dieſe ſeeliſche Kriſe in der Bruſt des Titanen, der ſich den Göttern gleich zu ſein vermaß und jählings ſich in die Tiefe geſchmettert ſieht, durch die infolgedeſſen höchſtgeſpanntes Selbſtgefühl von tiefſtem Kleinmut abgelöſt wird, iſt in des Dichters eigenen innern Erlebniſſen, in dieſen Jahren mindeſtens eben ſo ſehr begründet, wie in dem Fauſtſtoff. Schon der Leipziger Student hat dieſen Ikarusſturz erfahren, als er zum erſten Mal durch Vergleich mit Andern und herbe Kritik an ſeinem dichteriſchen Beruf irre gemacht wurde. Damals ſchreibt er an Freund Rieſe, im Frühling 1766:

„Du weißt, mein Freund,
Wie ſehr ich (und gewiß mit Unrecht) glaubte,

Die Muſe liebte mich und gäb mir oft
Ein Lied. Es klang von meiner Leier zwar
Manch ſtolzes Lied, das aber nicht die Muſen
Und nicht Apollo reichten. Zwar mein Stolz,
Der glaubt es, daß ſo tief zu mir herab
Sich Götter niederließen, glaubte, daß
Aus Meiſterhänden nichts Vollkommners käme,
Als es aus meiner Hand gekommen war.
Ich fühlte nicht, daß keine Schwingen mir
Gegeben waren, um empor zu rudern.
Und auch vielleicht mir von der Götter Hand
Niemals gegeben werden würden. Doch
Glaubt ich, ich hab' ſie ſchon und könnte fliegen.
Allein kaum kam ich her, als ſchnell der Nebel
Vor meinen Augen ſank . . .
Da ſah ich erſt, daß mein erhabner Flug,
Wie er mir ſchien, nichts war als das Bemühn
Des Wurms im Staube, der den Adler ſieht
Zur Sonn ſich ſchwingen, und wie der hinauf
Sich ſehnt. Er ſträubt empor und windet ſich
Und ängſtlich ſpannt er alle Nerven an
Und bleibt am Staub. Doch ſchnell entſteht ein Wind,
Der hebt den Staub in Wirbeln auf. Den Wurm
Erhebt er in den Wirbeln auf. Der glaubt
Sich groß, dem Adler gleich, und jauchzet ſchon
Im Taumel. Doch auf einmal zieht der Wind
Den Odem ein. Es ſinkt der Staub hinab,
Mit ihm der Wurm. Jetzt kriecht er wie zuvor."

Das iſt, bis auf die Bilder im einzelnen herab, dieſelbe Stimmung, aus der Fauſt aufſtöhnt:

„Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief iſt es gefühlt;
Dem Wurme gleich' ich, der den Staub durchwühlt,
Den, wie er ſich im Staube nährend lebt,
Des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt."

Wagner

Zu dieſem Ikarus-Fauſt, den die Erſcheinung des Geiſtes als „Welt- und Tatengenius" aus der erträumten Höhe auf die Erde zurückgeſchleudert hat, tritt, ehe er Zeit gehabt, ſich wieder zu finden, während Wehe- und Glücksgefühl über die Fülle der Geſichte noch in ſeinem Innern ſtreiten, eine Erſcheinung, die als Störung empfunden, in Wirklichkeit doch wohltätig wirkt, und die zugleich künſtleriſch dem Leſer und Zuſchauer gegenüber eine Aufgabe zu erfüllen hat. Bisher hörten wir nur Fauſt ſprechen, ſahen die ihn umgebende Welt, aus der er ſich hinaus ſehnt, nur mit ſeinen Augen; jetzt lernen wir ſie in einem typiſchen Vertreter halb geärgert, halb beluſtigt kennen, und die tiefe Verzweiflung, aus der Fauſtens Klagen aufſtöhnten, ſie wird uns jetzt in unheimlicher Weiſe begreiflich. Dieſer „trockene Schleicher", trotz ſeiner Jugend — denn wir haben ihn uns als jungen Mann zu denken — verknöchert und vertrocknet in Bücherſtaub, mit ſeiner gefräßigen Gier nach Wiſſen, die mit der tiefen Sehnſucht, die in Fauſtens Seele lebt, nichts gemein hat,

gemüt- und phantasielos zugleich, und bei allem wolfsartigen Heißhunger nach den Brocken der Weisheit doch in Selbstzufriedenheit sich brüstend wie ein Pfau, — dieser als täglicher Genosse, als Vermittler zwischen dem Lehrer und der Schar der übrigen Schüler gedacht, beleuchtet mit seiner qualmenden Studierlampe das ganze Elend der Faustischen Existenz. An solche Tröpfe das verschwenden müssen, was ihm das Herz verzehrt, an solche Tröpfe, denen die Organe fehlen, um die geistige Speise aufzunehmen, die er ihnen bietet!

Das Gespräch mit Wagner, so sehr die Plattheit und Einfältigkeit des schnüffelnden Gesellen zum Lachen reizt, erweckt fast ein Grauen, wenn man sieht, wie Rede und Gegenrede nebeneinander hingehen, ohne daß die geringsten Berührungspunkte zwischen der Gedankenwelt des Lehrers und des Schülers sich zeigen. Der beschränkte und gemütlose Streber hat den Spruch „Wissen ist Macht" nur in seinem alleräußerlichsten Sinne aufgefaßt und wittert nun, wie ein Hund nach einem versteckten Knochen, nach den Geheimnissen dieser Macht.

Um Mitternacht die Stimme des Lehrers aus dem Arbeitszimmer hörend: Hei! Der übt sich im Vortrag! Da kann ich profitieren, das ist wichtig, das brauche ich für mein Fortkommen. Geschwind hinein, ob nicht ein Brocken dabei für mich abfällt. „Denn heutzutage macht das viel!" Freilich wird er gleich inne, daß er sich geirrt hat, aber vielleicht läßt sich bei dieser Gelegenheit doch auch etwas anderes herausschlagen und ablauschen. So gierig ist er

darauf, daß er die biſſige Antwort Fauſtens („Ja, wenn der Pfarrer" u. ſ. w.,) offenbar gar nicht hört.

In einer flüchtig aufdämmernden Ahnung ſeiner innern Hohlheit, ſeiner geiſtigen Verkrüppelung, ſpringt er vom Vortrag des Redners auf die Frage über: wie bringe ich es überhaupt fertig, auf die Menſchen durch Rede zu wirken, da es mir an Lebenserfahrung fehlt. Aber wie Wagner die Antwort Fauſtens, ſo überhört dieſer die neue Frage Wagners. In unwilliger Erregung über das Gerede des platten Geſellen: „Denn heutzutage wirkt das viel" ſpinnt er den Gedankenfaden weiter. Vortrag, Technik iſt nichts; die ſchöne Form allein iſt hohl; das kann wohl Kinder und Affen blenden, die es nicht merken, wie all das ſchön ausſehende Wortwerk mühſelig zuſammengebraut und geſtohlen iſt; doch was der Rede die Kraft, dem Redner die Macht über die Herzen der Zuhörer gibt und damit alſo die höchſte „Kunſt" der Rede, das iſt die Stärke der eigenen Empfindung, die ſich dem Hörer mitteilt. Man muß ſich das unſagbar dumme Geſicht, mit dem Wagner dieſen Vortrag des Meiſters über ſich ergehen läßt, recht lebhaft vorſtellen. Was der da ſchwätzt von Gefühl und Herz, das ſind ihm böhmiſche Dörfer, das iſt ſo ein Steckenpferd von dem guten Doktor Fauſt; er, der Wagner, weiß es diesmal doch beſſer. Vortrag, Vortrag iſt alles, und daß er *den* noch nicht hat, wie er möchte, das betrübt ihn. Mit bockiger Verſtocktheit und mit blinzelnder Selbſtzufriedenheit beharrt er daher auf

der Anſicht: „Allein der Vortrag macht des Redners Glück!“

Fauſt iſt warm geworden, es iſt eine Saite in ihm angerührt, die ausklingen muß: Vortrag? Das Geheimnis des Vortrags iſt, genau das zu ſagen, was man zu ſagen hat, aus der Wärme des Gefühls, ſchlicht, klar, ernſt. Alles andere iſt vom Übel:

„Ja, eure Reden, die ſo blinkend ſind,
In denen ihr der Menſchheit Schnitzel kräuſelt,
Sind unerquicklich wie der Nebelwind,
Der herbſtlich durch die dürren Blätter ſäuſelt.“ —

Wagner iſt ein beſcheidener, ſtrebſamer Mann zugleich. Da er merkt, daß ſein Meiſter ſich nun einmal auf dieſes Thema verbiſſen hat, über das ſie ſich nie verſtändigen werden, er anderſeits doch viel zu klug und zu höflich iſt, um offen zu widerſprechen, er vor allem aber aus dieſem Privatiſſimum ſo viel herausſchlagen will, wie nur irgend möglich, ſo wechſelt er nach einer kurzen Pauſe andächtigen Schweigens das Thema:

„Ach Gott! die Kunſt iſt lang!
Und kurz iſt unſer Leben.
Mir wird bei meinem kritiſchen Beſtreben,
Doch oft um Kopf und Buſen bang.
Wie ſchwer ſind nicht die Mittel zu erwerben,
Durch die man zu den Quellen ſteigt!
Und eh man nur den halben Weg erreicht,
Muß wohl ein armer Teufel ſterben.“

Er kommt ſich dabei ungeheuer ernſt, wiſſenſchaftlich, ſelbſtlos, fauſtiſch vor, während aus den Worten vielmehr wieder nur der hohle Patron hervortritt, der ein perſönliches Verhältnis, ein wirkliches Erfaſſen der Probleme, die er ſich gedächtnismäßig aneignet wie eine Reihe Vokabeln, gar nicht kennt. So blitzt ihn denn auch Fauſt zornig an: „Das Pergament, iſt das der heil'ge Bronnen, woraus ein Trunk den Durſt auf ewig ſtillt? Erquickung haſt du nicht gewonnen, wenn ſie dir nicht aus eigner Seele quillt."

Du lieber Himmel, denkt Wagner, da iſt der gute Fauſt ſchon wieder bei ſeinem Steckenpferd, und in aller Beſcheidenheit mit halsſtarriger Selbſtzufriedenheit der Beſchränktheit wahrt er doch ſeinen Standpunkt, und enthüllt, je großartiger die gewählten Worte ſind, um ſo mehr den verſchrumpften Kern ſeiner Perſönlichkeit. „Geiſt der Zeiten", ſich in den Geiſt der Zeiten verſetzen, das iſt doch etwas! Und wenn Fauſt von Erquickung ſpricht, iſt es nicht die herrlichſte Erquickung, „groß Ergetzen", zu ſehen, was wir für Fortſchritte gemacht haben, was wir doch für ungleich klügere Kerlchen ſind als die großen Vordermänner. Wagner operiert wie alle Hohlköpfe mit Vorliebe mit Schlagworten, die er von andern borgt; hier dem „Geiſt der Zeiten". Nun die Abfertigung, die Fauſt ihm zuteil werden läßt, in Spott beginnend und in immer ſich ſteigerndem Zorn endend: „O ja bis an die Sterne weit! Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit ſind uns ein Buch mit ſieben Siegeln, was ihr den Geiſt der

Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigner Geist, indem die Zeiten sich bespiegeln." Und nun, wie das Gewäsch und Geschreibsel der mit dem Zeitgeist sich brüstenden Skribenten ihm so recht vor die Seele tritt, überläuft ihn der heilige Zorn des echten Gelehrten über das Treiben: „Da ist's denn wahrlich oft ein Jammer, man läuft euch bei dem ersten Blick davon!" „Ein Kehrichtfaß und eine Rumpelkammer" sind diese Prahlereien und Rederein über Zeitgeist, im günstigsten Fall ein mit glänzenden Flittern, und hohlem Pathos dargestelltes Schaustück, eine „Haupt- und Staatsaktion", in der aber nicht lebendig empfindende Menschen, sondern nur Puppen agieren.

Aber Wagner ist unerschütterlich, er sucht wieder mit fröhlichem Selbstvertrauen ein neues Schlagwort vor: „Allein, die Welt, des Menschen Herz und Geist, möcht jeglicher was davon erkennen!" Wie ein falsch gestimmtes Instrument muß dieser unersättliche Frager an Fausts Nerven zerren. Jede neue Frage, je pretentiöser die gewählten Worte sind, offenbart kläglicher die geistige Dürftigkeit dieses Bohrwurms und zugleich reißen die angeschlagenen Themata an sich bei Faust Wunden auf, rühren wie an bloßliegende Nerven. „Erkennen!" „Wer darf das Kind beim rechten Namen nennen? Die wenigen, die was davon erkannt, die töricht gnug ihr volles Herz nicht wahrten, dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbarten, Hat man von je gekreuzigt und verbrannt." Vor seinem Auge steht sie, die Schar der Märtyrer der Erkenntnis;

er fühlt in dieſem Augenblick ganz ihre Qualen mit. Da fällt ſein Blick auf den dummpfiffig, hungrig ihn anſtierenden platten Geſellen; er kann nicht mehr, er muß allein ſein, ſeine Kraft iſt erſchöpft: „Ich bitt euch, Freund, es iſt tief in der Nacht, wir müſſen's diesmal unterbrechen." Mit einem Abſchiedswort, das ganz ſeiner würdig iſt, das noch einmal die ganze alberne Selbſtgefälligkeit, Beſchränktheit und Hohlheit des öden Pedanten wundervoll zuſammenfaßt, verſchwindet dieſer.

Der zweite Monolog

Fauſt iſt endlich wieder allein. Einen Augenblick haften ſeine Gedanken noch an dem Störenfried, dann kehren ſie mit neu erwachendem Schmerz zu jenem Vernichtungsgefühl zurück, in das die Erſcheinung des Erdgeiſtes ihn geſchleudert, dem Gefühl, das nur vorübergehend das fade Geſchwätz des hohlen Strebers wohltätig hatte zurückdrängen können:

„Ich Ebenbild der Gottheit, das ſich ſchon
Ganz nah gedünkt dem Spiegel ew'ger Wahrheit,
Sein ſelbſt genoß in Himmelsglanz und Klarheit,
Und abgeſtreift den Erdenſohn;
Ich, mehr als Cherub, deſſen freie Kraft
Schon durch die Adern der Natur zu fließen
Und, ſchaffend, Götterleben zu genießen
Sich ahnungsvoll vermaß, wie muß ich's büßen!"

Der Titanenstolz und der Titanentrotz ist völlig gebrochen, oder vielmehr mehr als das, schlimmer als das, die herbe, himmelanstürmende Kraft der ersten Szene hat einer weichen, fast weichlichen, in elegischen Reflexionen sich Luft machenden Resignation weichen müssen.

Die Geisterwelt, der er sich gleich zu sein vermaß, hat ihn zurückgewiesen, das letzte Refugium, in das er sich aus dem Wirrsal der Enttäuschungen, die ihm seine tägliche Berufssphäre bereitet, zu retten wähnte, ist im Nebel entschwunden. Er ist wieder ganz allein auf sich angewiesen, und die Gedanken kreisen nun in dumpfer Beharrlichkeit um den einen Punkt: „Ach! unsre Taten selbst, so gut als unsre Leiden, sie hemmen unsres Lebens Gang." Und wenn wir nun die folgenden Reflexionen hören: „Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen, drängt immer fremd und fremder Stoff sich an; wenn wir zum Guten dieser Welt gelangen, dann heißt das Bessre Trug und Wahn.", diese Klagen über des Erstarren der Leben gebenden Gefühle im irdischen Gewühle, über das sich Bescheiden-müssen in Wunsch und Hoffnung, „Wenn Glück auf Glück im Zeitenstrudel scheitert," über die Sorge, die im tiefsten Herzen nistet, die sich stets mit neuen Masken zudeckt, — sie mag als Haus und Hof, als Weib und Kind erscheinen, Als Feuer, Wasser, Dolch und Gift — und schließlich die Klage: „Du bebst vor allem, was nicht trifft, und was du nie verlierst, das mußt du stets beweinen," so tritt in dieser Übertragung des individuellen Schmerzes auf die Allgemein-

heit uns ein bemerkenswerter Gegenſatz zu dem Fauſt des erſten Monologs entgegen, der nicht allein durch das zwiſchen beiden Monologen liegende Erlebnis mit dem Erdgeiſt erklärt iſt. Vielmehr hat ſich offenbar zwiſchen der Konzeption dieſer beiden Szenen in dem Dichter ſelbſt eine Wandlung vollzogen, ſein Verhältnis zu ſeinem Helden anders geſtaltet.

Fauſt, der Titane, der Übermenſch, der auf ſeine Mitmenſchen ſtolz, verächtlich herabſieht, der als Individuum ſich ausleben will und der in dieſem Streben das Lebensideal der Jugend von 1770, das Lebensideal des jungen Goethe und ſeiner Freunde verkörpert, erſcheint hier als der gereifte auf der Höhe des Lebens ſtehende Menſch, der ſich in ſeiner Not und Verzweiflung über fehlgeſchlagene Hoffnungen und Pläne *als Teil der ganzen Menſchheit* fühlt, der ſein Los doppelt ſchmerzlich empfindet, weil es das typiſche *jedes* Menſchenlebens, das über den Kreis des Alltäglichen hinausſtrebt, iſt. Es iſt der Menſchheit ganzer Jammer, der ihn ſchon hier anfaßt und ihm für ſich den Mut und die Tatkraft lähmt.

Dieſe Veränderung der Auffaſſung ſeiner Situation, iſt ja bis zu einem gewiſſen Grade motiviert durch die Zurückweiſung, die er in ſeinen hochfliegenden Plänen erfahren hat, die Zurückweiſung „ins ungewiſſe Menſchenlos". Aber ſo wie der Fauſt des erſten Monologs ſich ſelbſt durch Wort und Tat charakteriſiert, wie er auch nach der Erſcheinung, trotz der Enttäuſchung, dieſe Geiſter-

zwiesprache als „schönstes Glück", das durch Wagners Erscheinen zu nichte werde, ansah, konnte und mußte man auf eine andere Wendung gefaßt sein.

Der Umschlag der Stimmung ist eben nur zu erklären aus der veränderten Lebensperspektive des Dichters selbst.

Also Faust fühlt sich in seinem Schmerz als Typus. Und wenn er wie in den Worten: „Den Göttern gleich ich nicht! Zu tief ist es gefühlt; dem Wurme gleich ich, der den Staub durchwühlt; den, wie er sich im Staube nährend lebt, des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt," immer wieder an das individuelle Erlebnis anknüpft, so streben doch die daran angereihten Reflexionen wieder ins Allgemeine: „Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen, daß überall die Menschen sich gequält, daß hie und da ein Glücklicher gewesen?" „Was grinsest du mir, hohler Schädel, her? Als daß dein Hirn, wie meines, einst verwirret, den leichten Tag gesucht, und in der Dämmrung schwer, mit Lust nach Wahrheit, jämmerlich geirret." Alles, alles ist eitel. Die Instrumente menschlicher Wissenschaft, die letzten Riegel sind sie nicht zu heben fähig, und selbst die geistige Arbeit des nächsten Vorgängers, auf dessen Schultern man steht, dessen Werk man fortzusetzen meint, ist wertlos, ist Ballast, wenn du sie nicht durch einen neuen Schöpfungsprozeß dir erwirbst, um sie zu besitzen.

Es sind, wie wir sehen, mit denen des ersten Monologes verwandte Gedankengänge; verwandt dadurch, daß

ſie an die gleichen Objekte: Staub und Moder, Bücherwuſt, Urväterhausrat anknüpfen, aber ſie führen zu ganz andern Ausblicken. Der Titane ſchöpfte aus dieſen Betrachtungen über die Nichtigkeit des Irdiſchen den Entſchluß, ins Überſinnliche, ins Geiſterreich hinüber zu greifen, in Gemeinſchaft mit höheren aber verwandten Kräften, der Enge und Dumpfheit des Daſeins Trotz zu bieten. Der ſich als Typus der Menſchheit fühlende Fauſt ſchöpft daraus den Entſchluß, ein unbefriedigt zielloſes Daſein zu enden, ſelbſt auf die Gefahr hin, damit überhaupt aufzuhören „in Nichts dahin zu fließen". Und ganz ſo, wie in dem erſten Monolog, in dem Augenblick ſchon, wo er den Entſchluß faßt zur Beſchwörung des Geiſterreichs, in das ſtürmiſch aufgewühlte Herz hohe Freudigkeit einzieht, iſt in dem Augenblick, wo der Todesentſchluß gefaßt iſt, das innere Gleichgewicht wieder hergeſtellt, die Dumpfheit des Erdendaſeins, eben noch ſo bitter empfunden, iſt abgeſtreift:

„Ich ſehe dich, es wird der Schmerz gelindert,
Ich faſſe dich, das Streben wird gemindert,
Des Geiſtes Flutſtrom ebbet nach und nach.
Ins hohe Meer werd' ich hinausgewieſen,
Die Spiegelflut erglänzt zu meinen Füßen,
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag."

Das Bewußtſein, daß er, ein Menſch, den Schauern des Todes Trotz bietet und der Gottheit die Gabe des Lebens freiwillig wieder zurückgiebt, erfüllt ihn mit einem

Gefühl von Kraft und fast Gottebenbürtigkeit, die den Abschied vom Leben zu einem hohen Feste macht.

Aber, wie der Faust des ersten Monologs wohl den Geist anzuziehen doch nicht zu halten vermochte, wie er nicht reif war für das Geheimnis, das er sich zu enthüllen strebte, so ist auch dieser Faust des zweiten Monologs noch nicht reif für die Ausführung des Entschlusses, noch nicht reif für den Tod. Die Bande, die ihn ans Dasein knüpfen, sind noch so zahlreich und so fest, der Gedanke der Selbstvernichtung noch so wenig wurzelhaft in seinem Innern, daß ein Ton, ein Klang ihn über den Haufen wirft, der Klang der Osterbotschaft: „Christ ist erstanden!"

Aus dem nahen Dom dringen die Glocken und die Gesänge der zur Osterfeier versammelten Gemeinde herüber in das einsame Gemach, wo der am Zweck des Daseins Verzweifelnde den Todesbecher an die Lippen setzt; und sie, die Botschaft von der Überwindung des Todes durch Christus für die ganze Menschheit „zwingt mit Gewalt das Glas von seinem Munde".

Ja, wenn es das wäre! aber das ist es nicht!

Es ist nicht die wie eine Offenbarung aus der Höhe, den Verzweifelnden mit neuer Lebenskraft erfüllende Gewißheit, wie sie das Kirchenlied ausspricht: „Jesus lebt, mit ihm leb' ich, Tod, wo sind nun deine Schrecken!", — im Gegenteil, „Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube" —, die ihn in seinem Entschluß wankend macht, sondern lediglich eine Rührung des Gemütes,

durch die Erinnerung an die Tage der Kindheit, wo auch ihm ein Gebet „brünstiger Genuß" war, wo „ahnungsvoll des Glockentones Fülle" klang, ein „unbegreiflich holdes Sehnen" ihn trieb, durch Feld und Wiesen hinzugehen, und er „unter tausend heißen Tränen" sich „eine Welt entstehen fühlte". Und zwar ist es nicht etwa nur die wehmütige Erinnerung an den verlorenen Kinderglauben, an eine religiöse Stimmung, die er damals empfand, und die er jetzt nicht mehr hat, sondern mindestens ebenso sehr die mit diesen Klängen aufdämmernde Erinnerung an „der Jugend muntre Spiele", „der Frühlingsfeier heitres Glück", die nun „mit kindlichem Gefühle" „vom letzten ernsten Schritt" ihn zurück hält.

Ich weiß nicht, ob es Andern ebenso geht wie mir. So wenig ich mich dem melodramatischen Zauber dieser Szene entziehen kann, so empört sich in mir etwas gegen die Schwächlichkeit eines Entschlusses und eines Gefühls, das mit den Worten „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder" vor den mit stürmender Hand aufgerissenen Pforten des Todes zurückweicht. Was ist geblieben vom Faust, der sich weder vor Hölle noch Teufel fürchtet? Den hat die Erscheinung des Erdgeistes zerschmettert. Ja gewiß! und doch erscheint mir diese tränenselige Resignation so aller Männlichkeit bar, und zugleich künstlerisch in diesem Augenblick so unbefriedigend, daß ich sie als einen von vornherein geplanten organischen Bestandteil der Dichtung nicht denken kann. Ich glaube vielmehr (mit Rieger), daß zwar das Selbstmordmotiv,

nicht aber das Fallenlassen dieses Entschlusses unter dem Eindruck der Osterbotschaft, im ersten Plan enthalten war. Im Urfaust fehlt auch, was allerdings nur sekundären Wert hat, in Wagners letzten Worten der Hinweis auf das Fest.

Ich möchte daher annehmen, daß das hier mit dem Faust verquickte Werthermotiv ursprünglich eine Brücke bilden sollte zu der Einführung des Satans, der in einer Erscheinung und mit einer Begründung, die den Glauben an einen Zusammenhang mit dem Erdgeist erwecken konnte oder mußte, nunmehr sich an Faust macht und ihn zu einer neuen Lebensprobe veranlaßt, wobei die Frage ganz offen bleiben kann, ob Faust im letzten Augenblick noch eine neue Beschwörung wagt, oder ob auch hier schon, wie nachmals, der Teufel selbst, seine Beute witternd, sich aus freien Stücken einstellt und anbietet.

Ich wage mich ungern und widerstrebend auf das unsichere Gebiet derartiger Hypothesen, die mehr oder minder willkürlich sind. Aber andererseits zwingt mich meine mit den Jahren immer stärker gewordene Empfindung, daß die innere und äußere Struktur der Dichtung hier brüchig ist, zu dem Versuch einer, wie ich gern zugebe, problematischen Rekonstruktion des ursprünglichen Planes. Hinter den Worten Fausts „Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet," klafft ja im Urfaust die große Lücke, und auch im Fragment von 1790 ist diese nur zu einem kleinen Teil ausgefüllt. Der zweite

Monolog Fauſts, der Selbſtmordentſchluß, der Lebensentſchluß, der Oſterſpaziergang, die Erſcheinung des Pudels, die Bibelüberſetzung, die Enthüllung Mephiſtos, das erſte Geſpräch zwiſchen Fauſt und Mephiſto, und die Vertragsſzenen bis zu den nach dem Abſchluß des Paktes fallenden Worten: „Und was der ganzen Menſchheit zugeteilt iſt," iſt erſt in der letzten Redaktion hinzugekommen.

Damit iſt natürlich nicht geſagt, daß all dieſe Szenen ausnahmslos auch in der Konzeption aus ſpäterer Zeit ſtammen. Im Gegenteil, ich bin nach wie vor der Meinung, daß grade der Oſterſpaziergang ſchon früher als ein überleitendes Glied in der Szenenkette feſtſtand und mehr oder minder ausgeführt war, beſtimmt, einmal die Geſtalt Fauſts von dem Hintergrund ſeiner zeitlichen und örtlichen Umgebung möglichſt lebhaft und plaſtiſch ſich abheben zu laſſen, daneben auch gewiſſe in den erſten Beſchwörungsſzenen angeſchlagene Motive weiter zu ſpinnen, anſchaulicher zu machen und dann die neuen Motive, die auf den Pakt mit dem Teufel hindrängen, ſich ungezwungen vor unſern Augen entwickeln zu laſſen.

Oſterſpaziergang

Die Szenenreihe zerfällt in drei Gruppen: 1. Szene vor dem Tor, Spaziergänger aller Art ziehen hinaus. Dazu Fauſt und Wagner. Erſterer durch den Anhauch der erwachenden Natur, durch den Anblick des im Früh-

lingssonnenschein zu neuer Daseinsfreude belebten Volkes selbstlos mit fortgerissen, der eignen Qualen und Nöte vergessend, mitfühlend. („Jeder sonnt sich heute so gern. Sie feiern die Auferstehung des Herrn, denn sie sind selber auferstanden . . . Sieh nur, sieh! wie behend sich die Menge durch die Gärten und Felder zerschlägt, wie der Fluß in Breit' und Länge, so manchen lustigen Nachen bewegt, und bis zum Sinken überladen, entfernt sich dieser letzte Kahn. Selbst von des Berges fernen Pfaden blinken uns farbige Kleider an. Ich höre schon des Dorfs Getümmel, hier ist des Volkes wahrer Himmel, zufrieden jauchzet Groß und Klein: Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!") Der reife, ernste Mann ist wie von neuer Jugendkraft durchströmt in Mitfreude und Mitgefühl an Genüssen, die für ihn selbst nichts mehr bedeuten; alles rein Menschliche mutet ihn freundlich an, auch die Derbheit und Roheit schreckt ihn nicht als Ausdruck der Daseinsfreude. Das verkümmerte Kunstprodukt einseitiger und pedantischer Verstandeskultur an seiner Seite, Wagner, aber hat kein Organ mehr, dergleichen in sich aufzunehmen. Im Glanz des ehrfurchtsvoll, von Allen begrüßten Meisters sich zu weiden, im Gehen ein paar Brocken zu erhaschen, ja das ist „ehrenvoll und ist Gewinn". Aber die Töne, auf die der Meister so verständnisvoll lauscht, sind ihm „ein gar verhaßter Klang" Und aus „des Volkes wahrem Himmel" hört er nur ein „Toben wie vom bösen Geist getrieben".

Die zweite Szenengruppe führt — mit Wandeldeko-

ration — mitten in das Getümmel hinein; auch hier zuerſt die Menge für ſich, die Bauern unter der Linde beim Plantanz mit Geſang. Aus dem Liede mit ſeinem „Juchhe! Juchhe! Juchheiſa! Heiſa! He!“ ſprüht eine derbe Luſt am Daſein, die allerdings für Wagners Gemüt etwas Beklemmendes haben mag. Das Lied, das geſungen wird, malt zugleich die Situation ſelbſt, in die die Wanderer hineingeführt werden: „Schon um die Linde war es voll; und alles tanzte ſchon wie toll. Juchhe! Juchhe! Juchheiſa! Heiſa! He! So ging der Fiedelbogen.“ . . . „Doch hurtig in dem Kreiſe ging's, ſie tanzten rechts, ſie tanzten links und alle Röcke flogen. Sie wurden rot, ſie wurden warm und ruhten atmend Arm in Arm, Juchhe! Juchhe! Juchheiſa! Heiſa! He! Und Hüft an Ellenbogen!“ In dieſem ſprühenden Taumel überſchäumender Kraft taucht nun plötzlich — media vita an das Ende aller Luſt gemahnend — die ernſte Geſtalt auf, die denen, die ſie kennen, die Erinnerung an Todesnot und zugleich an Rettung vom Tode, vor die Seele bringt. Mit einem Schlag iſt die Szene verändert, wie Wagner, der mit ſchmunzelndem Behagen im Abglanz des Ruhmes ſich ſonnt, es ſchildert: „Ein jeder fragt und drängt und eilt, die Fiedel ſtockt, der Tänzer weilt;“ ehrfurchtsvoll und ſcheu hängen die Blicke der vom wilden Tanz erhitzten, ſchwer atmenden Jugend an dem Mann, von dem man ihnen geſagt hat, daß er den Tod bezwungen. Und der Dank, den der Alte aus eigner, lebendiger Erfahrung in der Freude des Lebens, in Erinnerung an die Stunde, wo Fauſt als Retter unter

ihnen erſchien, ausſpricht, wird von der Jugend mit freudigem Zuruf begleitet. Die beredte Schilderung des Alten, wie Vater und Sohn ihre Väter und Mütter der Fieberwut entriſſen, packt und reißt ſie fort: „Geſundheit dem bewährten Mann, daß er noch lange helfen kann!“

Fauſt hat ſchlicht erwidert: „Vor jenem droben ſteht gebückt, der helfen lehrt und Hilfe ſchickt.“ Und während ſein Gefährte ſich noch luſtgekitzelt daran weidet, wie vor dem haſtig die Reihen Durchſchreitenden die Häupter ſich entblößen, ſtürmt er, die Bruſt von ſchmerzlichen Gefühlen zerriſſen, hinaus in die Einſamkeit. Es hatte ihn verlangt, Menſch unter Menſchen zu ſein, an der Freude der anderen ſich mitzufreuen, und jetzt wünſcht er, er wäre fern geblieben. Und wenn Wagner, dem das „rohe Treiben“ Mißfallen erregte, der aber in dieſen Ehrenbezeugungen eignen Ruhm vorſchmeckend um ſo mehr ergötzt, das Hochgefühl, das ſeine Bruſt ſchwellt in die Worte faßt: „Welch ein Gefühl mußt du o großer Mann, bei der Verehrung dieſer Menge haben! O glücklich, wer von ſeinen Gaben ſolch einen Vorteil ziehen kann!“, grinſt Fauſt aus dieſen Dankesworten es an wie Hohn. Gerade hier, wo er Befreiung ſuchte von der Qual ſeines eigenen verfehlten Daſeins, wo er ſelbſtlos an Anderen, am Anblick der Freude anderer ſich mitfreuen wollte, iſt er in grauſamſter Weiſe an das gemahnt worden, was ihm das Leben vergiftet: den Zweifel an ſich ſelbſt, die Verachtung des Wiſſens und Könnens, um

deren willen die Menge der Gelehrten und Ungelehrten ihn anſtaunt und preiſt.

In der Einſamkeit auf der Höhe des Hügels macht das Gefühl ſich in Worten Luft; er muß es ausſprechen, obwohl er weiß, daß ſein Gefährte ihn ebenſowenig verſteht, wie alle andern. Wieder iſt ſeine Jugend vor ihm aufgeſtiegen, wo er noch glaubte an Gott, an ſich ſelbſt und an die Heilkraft der geheimen Künſte, mit deren Hilfe ſein Vater die Natur zu überliſten wähnte. Er ſieht ſich an dieſer Stelle als Jüngling, „an Hoffnung reich, im Glauben feſt", er ſieht den Alten, der mit grillenhafter Mühe, im beſten Glauben, quackſalberhaft mit adeptiſchem Formelkram zweckwidrige Arzneien braute, die nicht helfen konnten und die, weil ſie die natürlichen Heilkräfte verdrängten, geradezu als mordendes Gift wirkten. Es hat vielleicht Stunden in ſeinem Leben gegeben, wo er im Bewußtſein tieferer Einſicht in das Weſen der Natur und ihrer Heilkräfte, als ſie ſein Vater beſeſſen, glaubte, wirklich ein Wohltäter der Menſchheit werden zu können. Aber von dieſem Glauben iſt er längſt zurückgekommen. Er verzweifelt an der Möglichkeit überhaupt, der Natur mit Hebeln und mit Schrauben ihr Geheimnis abzuzwingen und wird des Fortſchritts, der in dieſer Weisheit des Nichtwiſſens liegt, des Abſtandes, der dadurch zwiſchen ſeinem Vater und ihm ſich ergibt, nicht froh. Und der Philiſtertroſt Wagners — deinen Vater trifft keine Schuld, denn er glaubte nach beſtem Gewiſſen ſeine Pflicht

zu tun, und du als Sohn brauchſt dich auch nicht darüber zu grämen, daß du als Jüngling an die Weisheit deines Vaters blindlings glaubteſt, um ſo weniger, da du's ja nun ſo herrlich weit gebracht — dieſer Troſt, in dem Wagners Lieblingsthema vom Geiſt der Zeit wieder anklingt, iſt am wenigſten geeignet, ihn zu beruhigen, denn dazu gehört, was er nicht hat, Glauben und Hoffnung!

„O! glücklich, wer noch hoffen kann
Aus dieſem Meer des Irrtums aufzutauchen!
Was man nicht weiß das eben brauchte man,
Und was man weiß kann man nicht brauchen."

Wieder, wie im erſten Monolog, ſucht die tiefverſtörte Seele Frieden und Linderung in dem Ausblick, in dem Hinausflüchten und Sichanſchmiegen an den Buſen der Natur: „Doch laß uns dieſer Stunde ſchönes Gut durch ſolchen Trübſinn nicht verkümmern! Betrachte wie in Abendſonne-Glut die grünumgebenen Hütten ſchimmern." In tiefſter Ergriffenheit haftet ſein Auge auf der im letzten Sonnenſtrahl aufleuchtenden Landſchaft. Da verſinkt der leuchtende Ball: „Sie rückt und weicht, der Tag iſt überlebt." Sehnſüchtigen Auges folgt er ihr: „Dort eilt ſie hin und fördert neues Leben." Und in leidenſchaftlicher Ekſtaſe begleitet die vom Körper ſich löſende Seele, die Erde überfliegend, die Bahn des Geſtirns: Ewige Helle, ewige Klarheit, keine Nacht, kein Morgen, ein ewiger Tag. Mit ihr ins Meer hinabſin-

kend, mit ihr aufflammend, mit neu erwachtem Trieb ihr ewiges Licht zu trinken: „Vor mir den Tag und hinter mir die Nacht, den Himmel über mir und unter mir die Wellen!“

Da wird er plötzlich der Scholle, an der sein Fuß haftet, sich bewußt: „Ein schöner Traum, indessen sie entweicht. Ach! zu des Geistes Flügeln wird so leicht kein körperlicher Flügel sich gesellen.“ Jawohl, er weiß es nur zu gut, jeder neue Versuch dieser Erfahrung Trotz zu bieten, belehrt ihn, daß es vergebens ist, und doch — und nun in süße Träume wie verloren, über das Rätsel dieses Zwiespalts nicht grollend, nur trauernd, sich selbst aus der Stärke der allgemeinen Sehnsucht rechtfertigend:

„Doch ist es jedem eingeboren,
Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns, im blauen Raum verloren,
Ihr schmetternd Lied die Lerche singt;
Wenn über schroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet schwebt,
Und über Flächen, über Seen,
Der Kranich nach der Heimat strebt!“

Er hat den Gefährten an seiner Seite völlig vergessen; um so unsanfter wird er nun an seine Nähe und damit an seine Gebundenheit und zugleich an die Unvereinbarkeit der Triebe, die seine Brust beseelen, gemahnt.

Der platte Gesell, der zwar selbst oft „grillenhafte

Stunden" hat, der aber von solchen Trieben sich völlig frei weiß, der sich leicht an Wald und Feldern „satt" sieht und des Vogels Fittig nie beneiden wird, und der im Gegensatz dazu die „Geistesfreuden", das heißt, was seine dürftige, sowohl alles Geistes, wie aller Freudigkeit bare Natur darunter versteht, in den Himmel erhebt, entfesselt in Faust, der in weiche Elegie sich zu verlieren droht, plötzlich wieder mit dem Bewußtsein des dämonischen Zwiespaltes auch den dämonischen Trieb, durch einen Gewaltakt sich aus der Welt, in der er bisher gelebt, gestrebt, geirrt und schließlich verzweifelt, herauszureißen und dem andern, auf ein Sichausleben gerichteten Trieb in der Welt der Sinnlichkeit die Zügel schießen zu lassen. Nie ist ihm stärker als zuvor die Unvereinbarkeit der beiden in seiner Brust klar geworden, und nie ist daher glühender in ihm der Wunsch gewesen, koste es, was es wolle, sich des einen Teils seiner selbst zu entäußern.

In der Frühe des Ostermorgens war er bereit, auf die Gefahr, ins Nichts zu fließen, das physische Dasein aufzugeben. Es war der Höhepunkt der Verzweiflung, geboren aus der Enttäuschung, die ihm die Verfolgung des einen Triebes bereitet; die Sinnlichkeit, die geheime Freude am Dasein war es gewesen, die ihn vom letzten ernsten Schritt zurückgehalten. „Die Erde hat mich wieder", hatte er gerufen. Dann war er von geheimem ungestümem Drang getrieben, hinausgeeilt, noch ohne selbstischen Zweck im Anblick der Daseinsfreude anderer das Gleichgewicht wieder zu finden.

Aber was aus der Ferne in der Idee lockte und Befreiung vom Druck zu verheißen ſchien, ward ihm zur Quelle neuer innerer Beunruhigung. Seine eigene Vergangenheit richtet in ſeinen Augen eine Schranke auf zwiſchen ihm und jener harmlos ihr Leben genießenden Menge. Und je mehr jene ihm als Höherſtehendem Erfurcht zollen, für Taten, die er gering ſchätzt, ja verabſcheut, deſto mehr ekelt ihm vor dem Fauſt, der um eines leeren Phantoms willen Jugend und Jugendfreude verſcherzt hat. Noch einmal ſucht er wie früher die ſtürmiſche Seele zu beſänftigen in inniger Hingabe an die Natur, aus ihrem Anblick die neue Schwungkraft zu ſchöpfen für die Flügel des Geiſtes. Aber auch ſie verſagt ſich oder ſcheint ſich jedenfalls dem Erregten zu verſagen.

Das täppiſche Wort des Begleiters: „Wie anders tragen uns die Geiſtesfreuden, von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt!“ bringt den latenten Zwieſpalt zum offnen Ausbruch; und die dämoniſche Luſt, ſich an die Welt „mit klammernden Organen“ inbrünſtig hinzugeben, bricht alles überwuchernd, jetzt in einer an alle geheimen Geiſteskräfte ohne jeden Unterſchied gerichtete Beſchwörung um Erlöſung und Befreiung erſchütternd ſich Bahn:

„O, gibt es Geiſter in der Luft,
Die zwiſchen Erd' und Himmel herrſchend weben,
So ſteiget nieder aus dem goldnen Duft,
Und führt mich weg zu neuem buntem Leben!

Ja, wäre nur ein Zaubermantel mein!
Und trüg' er mich in fremde Länder,
Mir sollt' er um die köstlichsten Gewänder,
Nicht feil um einen Königsmantel sein!"

Den Gefährten überläuft's bei diesen Worten; die Stimmung, aus der sie quellen, versteht er nicht, aber alles Hinübergreifen in das Gebiet der geheimen Mächte beängstigt ihn. Er wittert nur Unheil von ihnen, aber nicht aus dem geheimnisvollen Grauen vor den Abgründen des Unerforschlichen, sondern aus physischer Angst. Die Geister, die er fürchtet, die in den Lüften umgehen von den Winden getragen, sind, modern gesprochen, die Bazillen, die Schnupfen, Husten, Lungenentzündung, Typhus und dergleichen bringen. Man soll sie nicht berufen, denn sie sind tückisch: „Sie hören gern, zum Schaden froh gewandt, gehorchen gern, weil sie uns gern betrügen, sie stellen wie vom Himmel sich gesandt und lispeln englisch, wenn sie lügen." Er denkt dabei nicht an dämonische Truggestalten, Vermummungen des Teufels und dergleichen, sondern er meint damit eben jene Naturerscheinungen, die wie gottgesandt erscheinen, und die, wie der erst als erwünschte Abkühlung begrüßte Wind und der erfrischende Regen doch in Wahrheit in ihrem anmutigen Rauschen und Säuseln Keime von Schnupfen und Fieber in sich trugen: „sie lispeln englisch, wenn sie lügen." Es ist ein Thema, das vor vielen ihn zu lebhafter Erörterung reizt, das aber auch

ihm die praktiſche Nutzanwendung nahe legt: „Doch gehen wir! ergraut iſt ſchon die Welt, die Luft gekühlt, der Nebel fällt! Am Abend ſchätzt man erſt das Haus.“ —

Während aber dieſe Worte fließen wie Pumpwaſſer, iſt Fauſtens Seele von gewaltigen ahnungsvollen Gefühlen erſchüttert worden.

Aus einer unwillkürlichen Aufwallung ſtürmiſcher Sehnſucht iſt jene Geiſterbeſchwörung ihm über die Lippen geſprungen, und in demſelben Augenblick fühlt er ſich gepackt, als habe man ihn gehört und halte ihn beim Wort. Mit wachſendem Grauen haftet ſein Auge auf der ſchwarzen Tiergeſtalt, die im unſichern Dämmerlicht plötzlich auftauchend ſie ſtumm in immer enger werdenden Zirkeln zu umkreiſen beginnt: „Und irr' ich nicht, ſo zieht ein Feuerſtrudel, auf ſeinen Pfaden hinterdrein.“ Auch Wagners entſchiedene Verſicherung: „Ich ſehe nichts als einen ſchwarzen Pudel; es mag bei euch wohl Augentäuſchung ſein,“ überzeugt ihn nicht: „Mir ſcheint es, daß er magiſch leiſe Schlingen zu künft'gem Band um unſre Füße zieht.“ Und auch das folgende: „Der Kreis wird eng, ſchon iſt er nah!“ zeigt ihn noch ganz im Banne der Vorſtellung einer dämoniſchen Erſcheinung. Erſt die unmittelbare Berührung zerſtreut den Zauber: „Du ſiehſt, ein Hund, und kein Geſpenſt iſt da. Er knurrt und zweifelt, legt ſich auf den Bauch, Er wedelt. Alles Hundebrauch.“ Noch eine Probe — „Geſelle dich zu uns! Komm hier!“ — und unter Wagners beifälligem Kom-

mentar ſchließt ſich natürlich hündiſch die Kreatur als dritter den beiden als Gefährte an: „Du haſt wohl recht; ich finde nicht die Spur von einem Geiſt, und alles iſt Dreſſur.“ Unter erſprießlichen Betrachtungen Wagners über das Verhältnis gut gezogener Hunde zu gelehrten Menſchen verlieren ſich die drei in das Stadttor.

Zweifellos iſt dieſe Szene, wenigſtens der letzte Teil, geſtaltet worden unter dem Hinblick auf die Dispoſitionen des Planes im Prolog im Himmel. Der Satan liegt auf der Lauer, den rechten Augenblick zu erfaſſen, wo er ſein Opfer an ſich ketten kann. Dem überſinnlichen Schwärmer mit ſeinen Mitteln beizukommen, erſcheint ihm zu ſchwer, paßt auch nicht in ſeinen Plan, ihn durch die Sinnlichkeit zugrunde zu richten. Aber die Stimmung, in die Fauſt allmählich, zuletzt durch die Begegnung mit den Bauern geraten, die iſt es, die ihn, ſelbſt wenn es nicht ſein eigner Wille wäre, zu Fauſt geſellen muß.

Das heiße Verlangen nach Genuß, bisher ſtets zurückgedrängt, das jetzt in der leidenſchaftlichen Beſchwörung Fauſts ſich Luft gemacht, öffnet die Tore ſeiner Seele dem Verſucher, und in demſelben Augenblick geht dieſer zur Tat über, tritt in die Erſcheinung; freilich noch für kein gewöhnliches Auge bemerkbar, und auch von Fauſt nur in dem Zuſtand leidenſchaftlicher Exaltation als Dämon geahnt.

Szene im Studierzimmer

Dem von der abendlichen Wanderung Heimkehrenden und ſein Studierzimmer Betretenden iſt jede Erinnerung an das anfängliche Unbehagen beim Anblick des Pudels ebenſo entſchwunden, wie die Stimmung, aus der heraus er die Geiſterwelt beſchwor. Die abendliche Stille hat für einen Augenblick die aufgewühlte Seele beſänftigt. Friedensſehnſucht und Friedenshoffnung regt ſich noch einmal; noch einmal iſt im Schweigen der Natur ihm wohl geworden: „Entſchlafen ſind nun wilde Triebe mit jedem ungeſtümen Tun; es reget ſich die Menſchenliebe, die Liebe Gottes regt ſich nun."

Es iſt nicht zu leugnen, daß dieſer Stimmungswechſel, wie er uns in dieſer Szene im Eingang entgegentritt, etwas Abruptes, Unvermitteltes hat. Es wird trotz der Worte des Fauſt, dieſer jähe Umſchlag aus heißem Begehren nach Lebensgenuß in den ſtillen Gottesfrieden nicht hinreichend begründet, und ſo eng der zeitliche Zuſammenhang der beiden Szenen ſcheint, ſo loſe iſt die innere Verknüpfung.

Die Szene im Studierzimmer iſt offenbar konzipiert und ausgeführt worden, als ein Stück für ſich, für deſſen Geſtaltung das in der Fauſtſage viel erörterte Motiv beſtimmend war: Fauſt im Begriff, den Frieden mit Gott zu ſuchen, wird vom Teufel durch allerlei Blend- und Zauberwerk davon abgelenkt und nun um ſo feſter an den Verderber gekettet. Die Verſuchungen

der Heiligen, des Heiligen Antonius und anderer, denen der Satan grade dann am ärgſten zuſetzt, wenn ſie in tiefſte Andacht verſenkt ſind, mögen auf die Verwendung dieſes Motives auch nicht ohne Einfluß geweſen ſein.

Ich halte es ſogar nicht für ausgeſchloſſen, daß die Szene urſprünglich als Parallelſzene entworfen war, beſtimmt, eventuell an die Stelle der Eingangsſzene zu treten; und zwar ſchließe ich das daraus, daß einmal das Verhältnis, in dem Fauſt hier noch zu dem perſönlichen Gott erſcheint, den Worten und den Handlungen des Fauſt der beiden erſten Monologe gradezu widerſpricht, und daß daneben gewiſſe Wiederholungen vorkommen. (So kehrt z. B. das „Wo faß ich dich, unendliche Natur? Euch Brüſte wo, ihr Quellen alles Lebens, an denen Himmel und Erde hängt" u. ſ. w. der erſten Szene wieder in dem: „Man ſehnt ſich nach des Lebens Bächen, Ach nach des Lebens Quellen hin" u. a. m.). Ich könnte mir denken, daß, als es ſich dann um die Schlußredaktion des Ganzen handelte, ſich doch die Umgeſtaltung oder Ausſchaltung der erſten Szene als unmöglich erwies und nun die Bibelüberſetzung, ſo wenig ſie in ihrer Stimmung und in ihren Vorausſetzungen zu dem Vorangegangenen paßte, doch beibehalten wurde, weil ſich für die erſte perſönliche Einführung des Mephiſto kein beſſerer Erſatz finden wollte. Der tief greifende Unterſchied beruht ja, abgeſehen von dem bereits Erwähnten, vor allen auch darin, daß in jener erſten

Szene ausnahmslos die Anknüpfung mit dem Geisterreich von Faust ausgeht; er lockt und zieht durch Wunsch und Beschwörung die dämonischen Gewalten heran. Hier aber drängen sie sich ihm auf, zwingen ihn zur Beschwörung, um ihr Wesen zu ergründen.

Natürlich läßt sich auch eine innerlich verbundene Szenenreihe denken, in der erst der Titane die Geisterwelt beschwört, ohne Erfolg oder jedenfalls ohne ihn befriedigenden Erfolg, dann sich wieder Gott zuwendet, und nun in diesem Bestreben von der Hölle, die ihr Opfer nicht fahren lassen will, gehindert und abgelenkt wird. Aber man wird mir zugeben, daß in der vorliegenden Szene des Faust dieser innere Zusammenhang nicht, oder doch nicht in dem Grade, wie man erwarten sollte, vorhanden ist.

Der Gedankengang der Szene bis zum Augenblick der Beschwörung zeigt eine doppelte Klimax: Menschenliebe und Gottesliebe im Herzen, beides geweckt durch das ahnungsvolle heilige Grauen, das die schweigende Natur einflößt, hat Faust das Studierzimmer betreten. Auch die Unruhe des Tieres bringt ihn nicht aus der weihevollen Stimmung. Im Gegenteil, die Stille des Studierzimmers verstärkt und vertieft zunächst dieses Friedensgefühl („Ach, wenn in unsrer engen Zelle die Lampe freundlich wieder brennt, dann wird's in unserm Busen helle, im Herzen, das sich selber kennt. Vernunft fängt wieder an zu sprechen und Hoffnung wieder an zu blühn; man sehnt sich nach des

Lebens Bächen, Ach! nach des Lebens Quelle hin"). — Erſter Höhepunkt. Die zweite Unterbrechung durch das Tier iſt aber, wie aufdringlicher — Knurren — ſo in der Wirkung intenſiver. Die angeſponnene Gedankenreihe wird zerriſſen. Reflexion drängt ſich dazwiſchen („Wir ſind gewohnt, daß die Menſchen verhöhnen, was ſie nicht verſtehn" u. ſ. w.). Und als er ſich in den Seelenzuſtand zurückverſetzen will, in dem ihn das knurrende Tier ſtörte, fühlt er die Unmöglichkeit. Die Stimmung iſt verflogen. Enttäuſchung und Ernüchterung kriechen wieder heran.

Aber wenn nun der teufliſche Zimmergenoſſe gewonnen Spiel zu haben meint, ſo irrt er ſich; im Gegenteil: wenn Fauſt zuvor eine Neigung zeigte, in metaphyſiſche Träumereien ſich zu verlieren, ſo iſt gerade dieſe Unterbrechung für ihn die Veranlaſſung, zu ſeinem Ausgangspunkt zurückzukehren, vom hohen Meer philoſophiſcher Spekulation auf den Hafen des Gottesfriedens zurückgeworfen, in ihm den Schutz und die Beruhigung zu ſuchen, die ſich ihm überall verſagt: „Doch dieſer Mangel läßt ſich erſetzen, wir lernen das Überirdiſche ſchätzen, wir ſehnen uns nach Offenbarung, die nirgends würd'ger und ſchöner brennt als in dem neuen Teſtament." Der Entſchluß, „mit redlichem Gefühl einmal das heilige Original in mein geliebtes Deutſch zu übertragen." Zweiter Höhepunkt.

Daß Goethe Fauſt hier grade das Johannesevangelium wählen läßt, iſt vielleicht in Erinnerung an das

Widmanſche Fauſtbuch geſchehen, wo der Teufel Fauſt beſonders Johannes und Paulus zu leſen verbietet.

Die Stufenleiter in der Ausdeutung des Begriffes „Logos" aber von „Wort" zu „Sinn", von „Sinn" zu „Kraft", von „Kraft" zu „Tat", iſt aus perſönlichſter Lebensphiloſophie Goethes zu erklären, eben der, aus der er ſeinen Fauſt ſchaffen mußte; und man muß daher aus Goethes eigener Terminologie, nicht aus der moderner Philoſophen, ſich das Verſtändnis erſchließen: die nächſte Überſetzung für logos iſt „Wort"*); aber Wort iſt nur äußere Form, nur ein Vorſtellungsverſuch deſſen, was damit bezeichnet iſt. Wortſchöpfung iſt nur Symptom einer tieferwirkenden Tätigkeit, die Inhalt und Form zugleich bildet, wie es auch in der Doppelbedeutung des griechiſchen logos: „Vernunft" und „Wort" ausgedrückt iſt; dieſes Form und Inhalt Zuſammenfaſſende ſucht er wiederzugeben durch Sinn. Aber das iſt wieder nur ein Wort für ein Wort; die ſpezifiſche Tätigkeit, die Wortbild und Sinn zuſammenfügt, iſt damit nicht gefaßt. Wir ſtehen vor der Schranke, vor der Fauſt im erſten Monolog verzweifelnd ausrief: „Welch Schauſpiel! aber ach! ein Schauſpiel nur!" Es fehlt das ſinnliche Element, das eigentlich ſchöpferiſche, die Veranſchaulichung des das Dargeſtellte, Wirkliche und Wirkſame in Eins zuſammenfaſſenden Prinzips aller ſchöpferiſchen Tätigkeit, das Spinoza unter Macht im eigentlichen Sinne begriff, und das Herder und mit ihm

*) Und ſo überſetzt Luther: Im Anfang war das Wort.

Goethe, aristotelischer Terminologie sich anschließend, als Kraft bezeichneten. Diese Kraft ist aber wieder — und hier berührt sich Faust-Goethe (wie G. v. Loeper mit Recht hervorhob) mit den Mystikern, vor allen auch mit Jakob Böhme — Kraft, eben darum, weil der Schöpferwille in dem Augenblick, wo er ist, sich sofort in Tat umsetzt: Kraft ist Tat, Kraft ohne Tat ist keine Kraft: Ursprung des Wesens aller Dinge ist also die Tat!

Während Faust so in die Mysterien der Schöpfung mit inniger Lust einzudringen, das Wesen göttlicher Schöpferkraft sich vorzustellen strebt, ist an seiner Seite durch diese Gedankengänge der Geist der Zerstörung in eine wachsende Unruhe versetzt; er gerät in Besorgnis, sein Opfer im letzten Augenblick noch zu verlieren und beginnt, sich zu enthüllen. Der Versuch, durch greuliche Mißgestalt zu erschrecken, schlägt fehl; der in magischen Künsten Wohlbewanderte ergreift vielmehr mit einem gewissen Vergnügen die Gelegenheit, den unruhigen Geist zur Enthüllung seiner wahren Gestalt zu bringen. Noch ahnt er nicht, wen er vor sich hat, er glaubt es mit einem jener neckenden koboldartigen Geister zu tun zu haben, die als Elementargeister ein Dasein zwischen Himmel und Erde führen, die infolgedessen nicht eigentlich der Hölle angehören, aber durch ihre Freude am Schaden dort gewissermaßen eine zweite Heimat haben — halbe „Höllenbrut" nennt er sie —; der Salomonische Schlüssel, im Gegensatz zu Nostradamus in das Wesen

aller Dinge ſtrebender Geheimwiſſenſchaft, das tägliche Handwerkszeug des Nekromanten, genügt hier, um die Erſcheinung in der wahren Geſtalt zu erzwingen. Der „Spruch der Viere" reicht aus. Vier Elemente bergen vier Elementargeiſter: das Feuer den Salamander, das Waſſer die Undene, die Luft die Sylphe, die Erde den Kobold, den Gnomen, der als tückiſcher Alb, als Incubus, die Menſchen peinigt. — Erſt als dieſe Beſchwörung wirkungslos bleibt, beginnt Fauſt die Ahnung zu dämmern, daß er es mit einem weniger harmloſen Sendling aus der Geiſterwelt zu tun hat („Biſt du, Geſelle, ein Flüchtling der Hölle?"). Und nun bedräut er ihn mit dem Zeichen des Kreuzes, das dann auch ſofort die Wirkung ausübt, den Unbekannten zu beängſtigen, der den „Spruch der Viere" behaglich grinſend über ſich ergehen ließ; die Drohung mit dem ſtärkſten Höllenbann, dem Zeichen der Trinität, erzwingt die Enthüllung. Aus dem Nebel tritt der fahrende Scolaſt, die denkbar harmloſeſte Erſcheinung.

Zum erſten Mal ſtehen Fauſt und Satan ſich gegenüber, aber offenbar ahnt Fauſt noch nicht oder will es jedenfalls vor ſich ſelbſt nicht Wort haben, wie bedeutungsvoll und folgenſchwer dieſer Augenblick iſt.

Wenn eine Anzahl von Zügen in den letzten Szenen deutlich erkennen laſſen, daß Goethe bei ihrer Geſtaltung die Fauſtbücher, das Pfizerſche und den Chriſtlich Meinenden, zur Hand oder in friſcher Erinnerung hatte, wenn namentlich die Begegnung mit dem Pudel, die

Art der Beschwörung im Studierzimmer und das Gebaren des Teufels dabei lebhaft an diese Vorlagen erinnern, selbst bis auf wörtliche Anklänge; und wenn auch in der Folge die Gliederung der Verhandlungen des Faust mit dem Teufel in zwei selbständige, durch einen dazwischenliegenden Zeitraum getrennte Szenen offenbar durch die Dispositionen der Vorlage beeinflußt ist, so ist doch durch den Ton, auf den Goethe die beiden Szenen gestimmt hat, etwas ganz Neues in die Situation herein gebracht, und beide Szenen sind scharf voneinander geschieden.

In den Faustbüchern ist die erste Unterredung im Studierzimmer ja tatsächlich nicht die erste Begegnung überhaupt, sondern da zieht Faust zunächst nächtens aus, mit der Absicht, den Teufel zu beschwören; beschwört den Teufel an der Wegscheide, bestellt ihn dann auf den andern Morgen zu sich. Zweite Szene: Faust im Studierzimmer auf den Teufel wartend, und schon in Furcht, jener möge nicht Wort halten; plötzlich sieht er einen Schatten, beginnt zu beschwören, das Ungeheure wächst hinter dem Ofen u. s. w. Dann die zweite Unterredung, nochmalige Trennung und endlich abends die dritte und Abschluß des Bündnisses.

Hier liegt ja nun die Sache anders: Faust hat nicht den Teufel gesucht, sondern der Teufel ihn; dieser hat sich ihm aufgedrängt, ist ihm gefolgt, um eine Gelegenheit zu erspähen, sich ihm zu enthüllen, und ist schließlich, da Fausts Gedankengänge sich immer

weiter von dieſem Ziel entfernen, genötigt geweſen, ſich unter für ihn ungünſtigen Verhältniſſen zu erkennen zu geben; denn das Nächſtliegende, zu entweichen und bei paſſenderer Gelegenheit wiederzukommen, iſt ihm durch den Drudenfuß verwehrt, der ihn in den Raum bannt.

Aber auch für Fauſt iſt in dieſem Augenblick die Enthüllung, wenn nicht unbequem, ſo doch unerwartet; und wie es wohl zu gehen pflegt, wenn zwei, die gegeneinander etwas Wichtiges, Entſcheidendes auf dem Herzen haben, die ſchon lange darauf warten, ſich auszuſprechen, plötzlich unvermutet aufeinander treffen und aus einer gewiſſen Verlegenheit in einen humoriſtiſch ſcherzhaften Ton verfallen, ſo auch hier. Mephiſto ſchlägt ihn mit ſeinen erſten Worten an, und Fauſt geht darauf ein. Um die Hauptſache — die Anknüpfung einer dauernden Verbindung — gehen beide herum und führen zunächſt die Unterhaltung wie zwei Leute, die ſich zufällig getroffen haben, bis zu den Worten des Mephiſto: „Wir wollen wirklich uns beſinnen, die nächſten Male mehr davon! Dürft ich wohl diesmal mich entfernen?“ die auf eine Fortſetzung des Verkehrs mit beſtimmten, weitergehenden Abſichten deuten, dieſe aber noch ganz im unklaren laſſen, denn auch Fauſt vermeidet jede beſtimmte Erklärung: „Ich habe jetzt dich kennen lernen, Beſuche nun mich, wie du magſt.“

In dieſen Worten Fauſts iſt zugleich die Quinteſſenz dieſer Szene enthalten: nachdem Fauſt durch die Beſchwörungsformel den Dämon gezwungen, menſchliche

Gestalt anzunehmen, hat er sich durch Fragen über das innere Wesen seines Gastes Klarheit zu verschaffen gesucht. Der Frage nach dem Namen ist jener mit einer ironischen Wendung ausgewichen, der zweiten: „Nun gut, wer bist denn du?" ist Mephisto mit der dunkeln Formel: „Ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft" begegnet, hat dann aber die folgende Frage: „Was ist mit diesem Rätselwort gemeint?" und: „Du nennst dich einen Teil, und stehst doch ganz vor mir?" mit einer fast ans Geschwätzige streifenden Offenherzigkeit beantwortet.

Was er hier Faust eröffnet, ist für uns nichts Neues mehr, denn wir befinden uns in dieser Szene ganz auf den Voraussetzungen des Prologs im Himmel. Die Selbstcharakteristik des Teufels hier stimmt Zug für Zug zu der dort gegebenen, widerspricht aber zugleich Zug für Zug einem Zusammenhange zwischen Mephisto und dem Erdgeist. Zweierlei ergiebt sich für Faust daraus; das Wort: „Ich bin der Geist, der stets verneint!" mit dem der Besucher seine Selbstcharakteristik begann, ist in jeder Beziehung buchstäblich zu nehmen: es ist ein Geist der Zerstörung durch kleine Mittel, der vor ihm steht. Und sowohl diese bedingungslose Negation, wie die Kleinlichkeit und zugleich die Ohnmacht der Mittel, wirken ernüchternd und abstoßend auf ihn:

„So setzest du der ewig regen,
Der heilsam schaffenden Gewalt
Die kalte Teufelsfaust entgegen,
Die sich vergebens tückisch ballt!

Was anders ſuche zu beginnen,
Des Chaos wunderlicher Sohn!"

Es tritt eine Verlegenheitspauſe ein. Mephiſto iſt nicht geſonnen oder nicht darauf vorbereitet, ſich jetzt ſchon Fauſt von einer Seite zu zeigen, die dieſem eine Verbindung mit ihm wertvoll erſcheinen laſſen könnte. Er bricht daher ab, mit der Vertröſtung auf ein ander Mal. Er dringt um ſo mehr darauf, weil er ſich in der peinlichen Situation findet, nicht freiwillig den Ort verlaſſen zu können, da er durch das Pentagramma, — das urſprüngliche Geheimzeichen der Pythagoraeer, das in der chriſtlichen Zeit zum geheimnisvollen Symbol Chriſti geworden war, — gebannt iſt. Mephiſto vermeidet dieſen Ausdruck und wählt lieber die aus dem germaniſchen Heidentum und Volksglauben ſich an dieſes Zeichen knüpfende Vorſtellung des Drudenfußes, der zur Abwehr böſer Geiſter auf die Schwelle in Hufeiſenform genagelt wurde.

Mephiſto ſucht ja überhaupt die Sache möglichſt harmlos darzuſtellen, — „ein kleines Hindernis", — und die ganze Situation, ſich ſelbſt ironiſierend, ins Lächerliche zu ziehen; ein Ton, auf den Fauſt, dem die Idee des gebannten Teufels viel Vergnügen bereitet, ſofort eingeht, bis dann, in dieſem Hin und Her von Frag' und Antwort, bei der Aufklärung Mephiſtos: „'s iſt ein Geſetz der Teufel und Geſpenſter: Wo ſie hereingeſchlüpft, da müſſen ſie hinaus. Das erſte ſteht uns frei, beim zweiten ſind wir Knechte", plötzlich — zunächſt als eine ſcherzhafte Eingebung des Augenblicks —

ihm das Wort über die Lippen springt: „Die Hölle selbst hat ihre Rechte? Das sind' ich gut, da ließe sich ein Pakt, und sicher wohl, mit euch, ihr Herren, schließen?"

Die Antwort Mephistos aber: „Was man verspricht, das sollst du rein genießen, dir wird davon nichts abgezwackt", läßt ihm, so schnell jener wieder davon loszukommen sucht, mit einem Mal diese Begegnung als ungleich folgenreicher erscheinen, als er bisher geahnt. Er wird sofort ernst und dringend: „So bleibe doch noch einen Augenblick, um mir erst gute Mähr zu sagen"; und während er vor wenigen Augenblicken ihm leichten Herzens Urlaub gegeben, macht er jetzt von der Gewalt, die er in Händen hat, Gebrauch und zwingt den Eilenden zum Bleiben: „Ich habe dir nicht nachgestellt, bist du doch selbst ins Garn gegangen, den Teufel halte, wer ihn hält! Er wird ihn nicht so bald zum zweiten Male fangen."

Mephisto fügt sich scheinbar dem Wunsche und beschließt, nun seinerseits aus der Not eine Tugend zu machen und diese unfreiwillige Situation wenigstens dazu zu benutzen, in Faust diejenige Seelenstimmung und Gemütsverfassung zu verstärken, in der er für Mephistos Zwecke am gefügigsten ist, und zugleich sich durch das Einlullen die augenblickliche Freiheit zu verschaffen. Die schlummernde Sinnlichkeit, die Sehnsucht, die Freuden des physischen Daseins zu genießen, soll geweckt, soll gesteigert werden. Es sind Bilder paradiesischer Wonne, die die Geister auf Mephistos Geheiß vor die Seele des

verzückten Faust zaubern; Bilder, die, wie sie alles Grobsinnliche in der Erscheinung und in der Ausmalung vermeiden, das Sinnliche immer wieder ins Idealische hinübergleiten und -schwimmen lassen, doch zu Lebensgenuß locken und reizen. Sehnsüchtiges Liebesverlangen klingt und leuchtet durch alle Worte und Bilder und erfüllt die Seele des Schlummernden, versenkt ihn in „ein Meer des Wahns", aus dem ihn nicht wieder auftauchen zu lassen, die Hauptaufgabe ist, die der Teufel sich von Anfang an gesetzt hat. Und während jener in süße Träume versenkt, künftige Daseinsfreuden vorahnend genießt, entschlüpft mit Hilfe des dem Satan ergebenen Ungeziefers der Teufel, und der Erwachende sieht sich bitter enttäuscht allein.

Die Vertragsszene

In den Faustbüchern werden die mehrfachen Unterredungen Faustens mit Mephisto vor dem Abschluß des Bündnisses damit motiviert, daß Mephisto sich als Diener eines Mächtigeren ausgibt und behauptet, für die Forderungen, die Faust stellt, erst die Genehmigung seines Herrn einholen zu müssen. Ich meine, es ist doch merkwürdig und sollte denen, die Mephisto immer mit dem Erdgeist zusammenbringen wollen, zu denken geben, daß Goethe das hier gegebene so bequeme Motiv für die Verknüpfung zweier Szenen nicht verwendet hat, sondern daß er auf die Gefahr hin, dadurch die erste Mephistoszene

und die Vertragsszene unverbunden nebeneinander zu setzen, in der ersten Szene mit vieler Kunst für Mephisto einen Vorwand zum Abbruch des Gesprächs erfunden hat und ihn in der Vertragsszene ziemlich unvermittelt wie einen gelegentlich wieder einmal vorfragenden Besucher wieder auf die Szene bringt.

Hier lag es wahrhaftig nahe, wenn Goethe einen Zusammenhang zwischen Erdgeist und Mephisto festhalten wollte, darauf hinzudeuten. Aber wir befinden uns eben in der Vertragsszene, jedenfalls in ihrem ersten Teil, wie in der vorangegangenen auf dem Boden der Voraussetzungen des Prologs im Himmel, und daß diese einen Zusammenhang des Mephisto mit irgend einem andern Geist oder gar eine Abhängigkeit von einem solchen ausschließen, das, meine ich, muß jedem einleuchten, der vorurteilslos die Worte prüft.

Der erste Teil der Vertragsszene bis zu den Worten: „Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist," steht in innigem logischem, wenn auch losem zeitlichem Zusammenhang mit der Mephistobeschwörungsszene und den Stimmungen, wie sie der Osterspaziergang geweckt; er ist auch wahrscheinlich erst um 1800 entstanden oder jedenfalls endgültig formuliert, während bekanntlich der zweite Teil der Szene als ein mitten im Satz anhebendes Bruchstück bereits dem Fragment von 1790 einverleibt war, also spätestens unmittelbar nach der italienischen Reise entstanden ist. Goethe hatte eben damals die Schwierigkeit der Einführung des Mephisto noch nicht

überwunden und wahrſcheinlich auch die Formel für die Löſung des ganzen Problems, die Wette, die zugleich die Einführung Mephiſtos erleichtert, noch nicht gefunden.

Der ſpäter entſtandene erſte Teil der Vertragsſzene, der ſie eben zur „Vertragsſzene" macht, iſt dagegen ein mit voller Ausbeutung der im Prolog und in den beiden erwähnten Szenen gegebenen Motive ausgearbeitetes Stück. Wobei ich freilich die Möglichkeit nicht für ausgeſchloſſen halte, daß die endgültige Formulierung unſerer Szene („Es klopft? herein") vielleicht früher erfolgt iſt als die der vorangehenden; das würde die immerhin etwas lockere zeitliche Anknüpfung erklären.

Der erſte Teil der Vertragsſzene (bis zu den Worten „Und was der ganzen Menſchheit zugeteilt iſt") iſt ausgezeichnet durch ein ungemein raſches Tempo und, trotz lyriſcher Ausführungen, ſcharfes und deutliches Herausarbeiten des Tatſächlichen.

Mephiſto erſcheint als Weltmann, als „edler Junker" und mit dem Rate „kurz und gut dergleichen gleichfalls anzulegen, damit du, losgebunden frei, erfahreſt, was das Leben ſei". Dem ſchwerblütigen Fauſt, der in der Einſamkeit wieder in die trüben Gedanken: „alles iſt eitel" verfallen, iſt dieſe reſolute, faſt brutale Aufforderung, ſein ganzes bisheriges Sein aufzugeben, wie ein Mißklang. Ihm iſt in dieſem Augenblick der Tod erwünſcht, das Leben verhaßt. In einer leidenſchaftlichen Ekſtaſe, die an die Stimmung und an die Worte des „Schwager Kronos" („Trunknen vom letzten Strahl, reiß mich ein Feuermeer

mir im ſchäumenden Aug', mich Geblendeten, Taumelnden, in der Hölle nächtliches Tor!") erinnert, malt er ſich den Tod aus, wie er ihn ſich erſehnt, als Sieger auf dem Schlachtfelde, im Taumel der ſinnlichen Freude, im ahnungsvollem Vorgefühl höchſter geiſtiger Offenbarung: „O wär' ich vor des hohen Geiſtes Kraft entzückt, entſeelt dahingeſunken!"

Es iſt noch einmal die ganze Trauer des im Dunſt des gewöhnlichen Erdendaſeins Erſtickenden, der vom Leben nichts mehr hofft und dem daher auch Mephiſtos Rat, zu erfahren, was das Leben ſei, wie Hohn klingt. Die ſpöttiſche Anſpielung auf den nicht ausgeführten Todesentſchluß am Oſtermorgen aber regt, mit einem gewiſſen Gefühl der Scham, daß er ſich damals durch weiche Regungen von ſeinem Vorhaben, ein Ende zu machen, hat abbringen laſſen, die Entrüſtung in ihm auf; und es folgt nun der Fluch gegen jene ſchmeichelnden und täuſchenden Vorſtellungen, die den Menſchen an das Daſein feſſeln zu ſeinem Unglück:

„Wenn aus dem ſchrecklichen Gewühle
Ein ſüß bekannter Ton mich zog,
Den Reſt von kindlichem Gefühle
Mit Anklang froher Zeit betrog;
So fluch' ich allem, was die Seele
Mit Lock- und Gaukelwerk umſpannt,
Und ſie in dieſe Trauerhöhle
Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt!"

Und nun einzeln aufgezählt: „Die hohe Meinung, womit der Geiſt ſich ſelbſt umfängt", „Verflucht das Blenden der Erſcheinung, die ſich an unſre Sinne drängt! Verflucht, was uns in Träumen heuchelt, des Ruhms, der Namensdauer Trug! Verflucht, was als Beſitz uns ſchmeichelt," u. ſ. w. bis zu dem in höchſter Steigerung alles zuſammenfaſſenden: Fluch der Hoffnung, dem Glauben, der Geduld.

Das iſt der letzte Paroxysmus der Welt- und Lebensmüdigkeit, geboren aus Enttäuſchung. Im Gegenſatz zu frühern Ausbrüchen iſt hier die Abſage nicht nur an die vermeintlichen Genüſſe und Freuden gerichtet, deren Nichtigkeit Fauſt aus eigner Erfahrung kennen gelernt hat, ſondern auch an die Freuden des ſinnlichen Daſeins, die er noch nie gekoſtet und die er, weil die geheime Sehnſucht nach ihnen ihn im Todesentſchluß wankend gemacht hat, als gleich trügeriſch ſich vorzuſtellen entſchloſſen iſt.

Es iſt die Abſage an alles Geſchaffene und an die ſittlichen Daſeinsbedingungen der Menſchen: die Hoffnung, den Glauben und die Geduld.

Mit dieſer radikalen Abſage iſt Fauſt aber ſchon etwas über die Linie der Sphäre hinaus gerückt, in der er Mephiſto und ſeinen Plänen zugänglich iſt. Der titanenhafte Fluch iſt gottlos, aber da Fauſt zugleich wunſchlos iſt, bietet er dem Teufel keinen Angriffspunkt mehr.

Es muß alſo wieder unmerklich in die Stelle der Bahn zurückgelenkt werden, wo der an Gott Verzweifelnde

auf den Trümmern seiner Ideale sich ein neues lediglich auf Befriedigung der Sinnlichkeit gegründetes Dasein aufbaut.

Diese Aufgabe erfüllt der Geisterchor, der mit einem Spott, den Faust nicht empfindet, den „Wehruf" anstimmt über die zerstörte schöne Welt, die ein Halbgott zerschlagen, und der aus dieser schmeichelnden Klage diabolisch geschickt hinüberleitet zu der lockenden Mahnung an den „Mächtigen der Erdensöhne", aus sich selbst heraus die neue Welt zu schaffen, sich selbst den Schöpfungstag zu setzen und dadurch Gott gleich zu werden.

Unmittelbar an diese, in die Welt der Sinnlichkeit lockende und auf die Sinne wirkende Mahnung, schließt nun der Versucher, nach einer kurzen Paraphrase der Worte des Geisterchors, auf die Sache losgehend, ein praktisches Programm.

Wenn wir nun aber die Worte Mephistos: „Hör' auf, mit deinem Gram zu spielen, der wie ein Geier dir am Leben frißt," mit den vorangegangenen Expektorationen Fausts und dem Geisterchor vergleichen, so scheinen sie nicht nur im Ton und in der Form, sondern auch in der Begründung etwas damit in Widerspruch zu stehen. Ich halte es daher nicht für ausgeschlossen, daß dieser Paroxysmus des Faust samt dem Geisterchor späteren Datums ist als das übrige Gefüge der Szene. In dem nun folgenden geht es so Wort auf Wort und Schlag auf Schlag bis zum Abschluß des Paktes, geht es so nüchtern, sachlich zu — genau im Ton der ersten Begrüßung Mephistos

in dieſer Szene — daß man ſich wohl vorſtellen kann, daß dem Dichter nachträglich hier die Einſchaltung lyriſcher Stimmungselemente erwünſcht ſcheinen konnte, die, wenn ſie auch früher angeſchlagene Motive und Stimmungen erweitern und vertiefen, für die Erklärung und Begründung von Fauſts Entſchluß nicht unmittelbar notwendig ſind.

Das Charakteriſtiſche des folgenden Paktes iſt vor allem, erſtens: wieder iſt es der Teufel, der ſich anbietet: „Willſt du, mit mir vereint, deine Schritte durchs Leben nehmen, ſo will ich mich gern bequemen, Dein zu ſein, auf der Stelle." Zweitens: Die Dienſte des Mephiſto werden von Fauſt nur für ſinnliche Freuden in Anſpruch genommen, wie es am ſchärfſten und für den ganzen Zuſammenhang der Dichtung am bedeutungsvollſten zum Ausdruck kommt in Fauſts Worten nach der Beſiegelung des Paktes mit ſeinem Blute:

„Ich habe mich zu hoch gebläht;
In deinen Rang gehör ich nur.
Der große Geiſt hat mich verſchmäht,
Vor mir verſchließt ſich die Natur.
Des Denkens Faden iſt zerriſſen,
Mir ekelt lange vor allem Wiſſen.
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenſchaften ſtillen!
In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!

Stürzen wir uns in das Rauſchen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß,
Miteinander wechſeln, wie es kann;
Nur raſtlos betätigt ſich der Mann."

Aus dieſen Worten erhellt meines Erachtens zweierlei: einmal, daß ſie im ſchroffſten Widerſpruch ſtehen, ſowohl zu der Stimmung, wie zu der Auffaſſung Fauſts vom Erdgeiſt, wie er im Monolog „Wald und Höhle" zum Ausdruck kommt. Hier iſt doch klar ausgeſprochen: ich ergebe mich dem Teufel, dem Zerſtörer, da die Natur ſich vor mir verſchloſſen hat, und mich vor allem Wiſſen ekelt, ich will genießen und im Genuß zugrunde gehen. Und zweitens, daß, ſo wie Fauſt hier ſeine Zukunft faßt, Mephiſto allen Grund hat, ihn als ſeine ſichere Beute, ſeine Wette als gewonnen zu betrachten.

Der Vertrag aber, den Fauſt und Mephiſto miteinander ſchließen, iſt auch wieder eine Wette, von Fauſt eingegangen in einem Zwieſpalt der Empfindungen, nämlich der Wagelaune des Verzweifelten, der ſein Alles auf eine Karte ſetzt, und der bereit iſt, für kurzen Genuß eine mögliche Seligkeit zu verſcherzen: „Das Drüben kann mich wenig kümmern; ſchlägſt du erſt dieſe Welt in Trümmern, die andre mag danach entſtehn (das heißt: mangeln, verſagen). Aus dieſer Erde quillen meine Freuden, und dieſe Sonne ſcheinet meinen Leiden,

kann ich mich erſt von ihnen ſcheiden, dann mag, was will und kann, geſchehn." Im Grunde aber iſt er, — eben weil er die Genüſſe, die ihm jetzt der Teufel verſchaffen ſoll, in denen er ſich berauſchen will, um für immer den Jammer des Daſeins zu vergeſſen, in ihrer wahren Natur als hohl und nichtig, und auf die Dauer nicht Befriedigung gewährend erkennt — doch der Überzeugung, daß bei dieſer Wette der Teufel verlieren wird. Und wenn er der Hoffnung und dem Glauben geflucht hat, beide ſind noch in der Tiefe ſeiner Seele lebendig, ohne daß er es ahnt.

Es iſt der Teufel ſelbſt, der durch ſeine Prahlerei: „Ich gebe dir, was noch kein Menſch geſehn", Fauſt zu jener eigentümlichen Formulierung der Wette veranlaßt, die Mephiſto verlieren muß. Der Teufel iſt auch hier blind, wie bei der Wette mit Gottvater. Das höhniſche Wort, „Was willſt du armer Teufel geben? Ward eines Menſchen Geiſt, in ſeinem hohen Streben, von deines Gleichen je gefaßt?" überhört er, und mißverſteht infolgedeſſen, auch die bittre Ironie, die in den folgenden Worten Fauſts liegt:

„Doch haſt du Speiſe, die nicht ſättigt, haſt
Du rotes Gold, das ohne Raſt,
Queckſilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,
Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,
Ein Mädchen, das an meiner Bruſt
Mit Äugeln ſchon dem Nachbar ſich verbindet,

Der Ehre ſchöne Götterluſt,
Die wie ein Meteor verſchwindet.
Zeig' mir die Frucht, die fault, eh' man ſie bricht,
Und Bäume, die ſich täglich neu begrünen!"

Dieſe Worte ſind ja allerdings für die Fauſtausleger und Herausgeber von jeher ein Kreuz geweſen und mit Anmut und Würde falſch interpretiert und falſch ausgelegt worden. Die einen (wie Düntzer) meinen, nach dem Wort „verſchwindet", wo in den alten Goethe-Ausgaben*) ein Punkt ſteht, müſſe ein Kolon ſtehen. Die Worte: „Zeig mir die Frucht, die fault," u. ſ. w. wären der Nachſatz, oder ſtänden an Stelle eines Nachſatzes, deſſen Sinn „ſo gieb mir dieſe ſchon im Beginn ſchwindenden, dieſe trügeriſchen Güter" in einem Bilde wiedergebend. Andere faſſen die Worte: „Doch haſt du" u. ſ. w. als Fragen und die Worte: „Zeig mir," als Forderung. So hat Loeper, denn auch in ſeiner Ausgabe nach „ſättigt", „zerrinnt", „gewinnt", „verſchwindet", eigenmächtig lauter Fragezeichen geſetzt. Und ihm iſt gefolgt die Weimariſche Ausgabe, indem ſie im übrigen die alte Interpunktion wahrend, den Punkt hinter „verſchwindet" mit einem Fragezeichen vertauſchte, und dadurch den klaren und deutlichen Sinn, wenn nicht verkehrte, ſo doch verwiſchte.

Es ſind keine Fragen, die Fauſt an Mephiſto ſtellt, auch keine Bitten und Forderungen, ſondern eine

*) d. h. in der Ausgabe von 1808 (A) 1817 (B) und 1828 (C^1 Ausgabe letzter Hand).

höhniſche Vorrückung der Nichtigkeiten, die ein armer Teufel einem Menſchen ſchließlich geben kann; Nichtigkeiten, die Fauſt ja nicht verſchmäht, die er aber, wenn Mephiſto prahlt: „Ich gebe dir, was noch kein Menſch geſehen," ihm in ihrer Hohlheit vor Augen rückt: Speiſen haſt du, aber ſie ſättigen nicht; Gold, aber es zerrinnt unter den Händen; ein Spiel, das nie gewonnen wird; Frauenliebe, die nur auf Sinnlichkeit begründet, keine Treue kennt; Ehre, die lockt, aber nicht befriedigt. Und nun den Hohn ſteigernd, geht er allerdings zur Forderung über: „Zeig mir die Frucht" u. ſ. w., aber was für Forderungen! Sie ſind für Fauſt ganz wertlos, ſinn- und zweckloſe Kunſtſtücke, an deren Erfüllung ihm gar nichts gelegen iſt!

Mephiſto aber hört nur den Ton der Forderung heraus und beſtätigt durch ſeine Antwort, wie richtig Fauſt ſeine Verſtändnisloſigkeit charakteriſiert hat: er erklärt ſich bereit; zugleich aber unter dem unbehaglichen Eindruck des ſtürmiſchen Tempos, in dem Fauſt Genuß auf Genuß häufen will, mahnt er an den Lebensgenuß, in dem er Fauſt am erſten zu verderben wähnt, in der flachen Unbedeutenheit tatenloſer Schwelgerei, wo ſattes Genügen Leib und Seele erſchlafft.

Aber grade dadurch weckt er in dem Fauſt, der ſeinem beſſern Ich untreu, in dieſem Augenblick im Begriff ſteht, ſich zur Selbſtvernichtung ſeiner edleren Natur dem Teufel in die Hände zu geben, das natürliche

Grauen vor einer ſolchen Perſpektive, vor einem ſolchen Ende, und das entſcheidende Wort fällt:

„Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So ſei es gleich um mich getan!
Kannſt du mich ſchmeichelnd je belügen,
Daß ich mir ſelbſt gefallen mag,
Kannſt du mich mit Genuß betrügen,
Das ſei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet' ich! . . .
Werd' ich zum Augenblicke ſagen:
Verweile doch! Du biſt ſo ſchön!
Dann magſt du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Totenglocke ſchallen,
Dann biſt du deines Dienſtes frei,
Die Uhr mag ſtehn, der Zeiger fallen,
Es ſei die Zeit für mich vorbei!"

Bis zum Abſchluß der Wette und den unmittelbar daran ſich reihenden Worten Fauſtens, die ich vorhin zitierte, ſtehen wir in jedem Wort auf dem Boden der Vorausſetzungen des Prologs im Himmel; wir ſind hier an der Arbeitsſchicht aus den Jahren 1800 und 1801. Das erkennen wir unter anderem aus der Bemerkung Mephiſtos: „Ich werde heute gleich, beim Doktorſchmaus, Als Diener meine Pflicht erfüllen." Die dieſem vorangehende „Disputation" plante Goethe damals, in einer ſelbſtändigen Szene auszuführen — von

der eine Skizze und ein Teil der Ausführung erhalten iſt (unter den Paralipomenis 11 und 12) — nach der Mephiſto als fahrender Scholaſtikus die Studenten harangieren und Wagner und Fauſt an der Disputation Teil nehmen ſollten. Die Breite, die dieſe Szene notwendig erfordert, die Verzögerung, die dadurch die Haupthandlung grade in einem ſpannenden Moment erfahren hätte, war es offenbar, die Goethe veranlaßte, den Plan ſchließlich fallen zu laſſen, dieſe Epiſode unmittelbar an die Paktſzene anzuſchließen. (Denn *hier*, und nicht erſt nach der Schülerſzene, wie die Weimarer Ausgabe meint, war meines Erachtens ihre Einſchiebung geplant; ſie war mit zur Ausfüllung der „großen Lücke" beſtimmt, und dieſe gähnte vor der Schülerſzene.)

Da Goethe nun das Zwiſchenglied — Disputationsſzene — ſchließlich aufgab, blieb ihm nichts anderes übrig, um den Übergang zur Schülerſzene zu finden, als jenes *Dialogbruchſtück*, das ſchon das Fragment von 1790 enthalten hatte („und was der ganzen Menſchheit zugeteilt iſt"), das ſchon um 1788 mit der umgeſtalteten Schülerſzene zu einem einheitlichen Ganzen verſchmolzen war, und das *alſo nicht auf den Vorausſetzungen des Prologs im Himmel beruht*, etwas unorganiſch und gewaltſam an die Vertragsſzene anzureihen.

In der neuen Schicht hat, wie wir eben hörten, Mephiſto ſeine Dienſte beim Doktorſchmaus angeboten, in der alten hatte aber Mephiſto ſchon Fauſt den Vorſchlag gemacht und durchgeſetzt, den „Marterort zu ver-

lassen," und Faust aufgefordert, derweil er ihn mit dem Schüler allein läßt, sich zur schönen Fahrt bereit zu machen.

Das zeigt schon ganz äußerlich, daß hier nicht Zusammengehöriges oder jedenfalls in der Reihenfolge nicht Zusammengehöriges zusammengebracht ist. Und wenn wir das Dialogbruchstück aus dem „Fragment" von 1790 auf seinen übrigen Gedankengang hin prüfen, so haben wir auch den Eindruck, daß diese Gedankengänge wohl an eine vorangegangene Disputationsszene, aber nicht an die Vertragsszene knüpfen können. Ich meine so: in der Skizze des Disputationsaktes, der sicher, wenn auch nur in einem Entwurf, zum alten Plane gehörte, sollte Faust in der Diskussion über das γνῶθι σαυτὸν „im schönen Sinn" sprechen, mit Mephisto disputieren, und Mephisto dann die Disputation abbrechen.

Nun denke man sich das Gespräch unter vier Augen fortgesetzt. Faust, unwillkürlich warm geworden, vielleicht gereizt durch Spöttelei des Mephisto über diesen Rückfall, bestreitet jenem das Recht, ihn eines Rückfalls zu zeihen. Nein:

„Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh' auf meinen Busen häufen,

Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern."

Das ist doch eine ganz andere Perspektive als die, „in den Tiefen der Sinnlichkeit glühende Leidenschaften zu stillen!" Faust scheint wieder auf dem besten Wege, seinen Worten zum Trotz, sich in Grübelei und Spekulation zu verlieren, von der ihn die Spöttereien des Mephisto, der Hinweis, daß „kein Mensch den alten Sauerteig verdaut", der Vorschlag, sich „einem Poeten zu assozieren", der planmäßig sich und sein Dasein zu einem Mikrokosmos, aber nur in der Fiktion gestaltet, zunächst zu der entrüsteten Frage: „Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist, der Menschheit Krone zu erringen, nach der sich alle Sinne dringen?" und dann erst, als die kühle Antwort folgt: „Du bist am Ende, — was du bist. Setz dir Perücken auf von Millionen Locken, setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken, Du bleibst doch immer was du bist", zu der wehmütigen Resignation zurückscheuchen: „Ich fühl's, vergebens hab' ich alle Schätze des Menschengeists auf mich herbeigerafft, und wenn ich mich am Ende niedersetze, quillt innerlich doch keine neue Kraft; ich bin nicht um um ein Haar breit höher, bin dem Unendlichen nicht näher."

Ein Rückfall also sowohl im Aufstieg, wie im Abstieg, den wir uns wohl im Anschluß an eine die Gedankengänge neu belebende Disputationsszene, nicht aber an den eben abgeschlossenen Pakt, denken können. Dem

Faust, der eben das Wort gesprochen: „Des Denkens Faden ist zerrissen, mir ekelt lange vor allem Wissen," dem braucht Mephisto wahrlich nicht die Lehre zu geben, wie jenem: „Drum frisch! Laßt alles Sinnen sein, und grad' mit in die Welt hinein! Ich sag' es dir: ein Kerl, der spekuliert, ist wie ein Tier, auf dürrer Heide von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt, und rings umher liegt schöne grüne Weide."

Wie dem aber nun sein mag: Mephisto erreicht, was er zunächst will, Faust aus seiner Umgebung, in der jener Umwandlungsprozeß, den er mit Faust vor hat, sich schwer oder gar nicht wird bewerkstelligen lassen, heraus zu bringen. Während auf dem Gange der letzte Mahner an die alte Laufbahn sich bemerkbar macht, weicht Faust von seinem Posten und gibt Kleid und Rolle dem Versucher ab, um sich derweil zur schönen Fahrt zu rüsten.

Mephistos Monolog

Das Bindeglied zwischen dieser und der folgenden Szene bildet der Monolog des Mephisto, der bei den Erörterungen über die verschiedenen Arbeitsschichten, die im fertigen Faust sich nachweisen lassen, stets eine besonders wichtige Rolle gespielt hat. Vergegenwärtigen wir uns: dieser Monolog gehört zum Fragment von 1790, ist also spätestens 1788 entstanden und hat noch nicht den 1797 entstandenen Prolog im Himmel zur Voraussetzung.

Es ist nun zunächst die Frage, steht das, was Me-

phiſto hier ſagt, im Widerſpruch zu dem Charakter, den er im Prolog offenbart, und der Rolle, die er dort übernommen? Kuno Fiſcher hat dies mit großer Entſchiedenheit bejaht, andere haben es mit gleicher Entſchiedenheit verneint.

„Verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft, des Menſchen allerhöchſte Kraft, laß nur in Blend- und Zauberwerken, dich von dem Lügengeiſt beſtärken, ſo hab' ich dich ſchon unbedingt." Iſt es möglich, fragt Kuno Fiſcher, daß dies derſelbe Geiſt ſagt, der im Prolog das Wort geſprochen: „Ein wenig beſſer würd' er leben, hätt'ſt du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; er nennt's Vernunft, und braucht's allein, nur tieriſcher als jedes Tier zu ſein?"

Man braucht ſich die Fiſcherſchen Hypotheſen über den urſprünglichen Zuſammenhang des Mephiſto mit dem Erdgeiſt nicht zu eigen zu machen und wird ihm doch zugeſtehen müſſen, daß dieſer Monolog nicht zu dem Mephiſto des Prologs im Himmel paßt. Man muß die Worte ſchon ſehr preſſen und biegen, um hieraus keinen Widerſpruch heraus zu hören.

Aber ebenſo ſpricht meiner Überzeugung nach grade dieſer Monolog gegen einen Zuſammenhang des Mephiſto mit dem Erdgeiſt. Wenn irgendwo, ſo hätte hier eine Andeutung darüber gegeben ſein müſſen. Und die fehlt nicht nur, ſondern es iſt geradezu das Gegenteil ausdrücklich geſagt. Es iſt ein *anderer* Teufel, als der im Prolog das Wort führt, aber *auch* ein *Teufel*, der hier ſpricht;

ja, mehr noch, es ist ein Zug von dämonischer Größe, etwas Luciferisches in diesem Satan, das eben dem Teufel des Prologs, der ein beschränkter Geist ist, abgeht. Dieser weiß es wohl, daß Vernunft und Wissenschaft des Menschen allerhöchste Kraft ist, und daß der Mensch, der auf sie freiwillig verzichtet, ihm „unbedingt" gehört. Und darum beschließt er, diesen ungebändigt vorwärts dringenden Geist, der „der Erde Freuden überspringt", herabzuziehen zu sich in den Schlamm der gemeinen Sinnlichkeit:

„Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erfleh'n;
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zugrunde geh'n!"

Dem Mephisto des Prologs schwebt ein ähnliches Ziel vor Augen: „Staub soll er fressen und mit Lust", aber aus einem andern Beweggrunde; er führt Faust diesen Weg nicht, wie dieser, weil er der an Demütigungen und Prüfungen reichste und daher seine diabolische Schadenfreude am meisten befriedigende ist, sondern weil er ihm der einzig mögliche Weg zu sein scheint, einem Menschen wie Faust beizukommen.

Der Satan des ersten Planes will durch nie völlig

geſtillte Gelüſte das Ebenbild Gottes peinigen, das auch ohne ihn zugrunde gehen müßte. Der Teufel des zweiten ſein Opfer kirren, in Sinnenluſt erſticken, um ſeine Wette zu gewinnen. Der Teufel dieſes Monologs kennt ja das Wettmotiv nicht, er iſt nicht auf dieſe Bedingungen eingeſchränkt wie der des Prologs; ja noch mehr, ſein Plan iſt grade dem Endzweck der ſpäteren Wette zuwider. Er will Fauſt nie befriedigen, und jenem muß es darauf ankommen, Fauſt ſo gründlich und ſo ſchnell zu befriedigen wie nur möglich; denn, wenn ihm das nicht gelingt, hat er ſeine Wette verloren.

Da nun aber die ganze Haupthandlung des erſten Teils, die Gretchentragödie, nicht unter der Vorausſetzung der Wette konzipiert und ausgeführt war, ſo begegnen wir nicht nur in dieſem Monolog, ſondern auch ſpäter, Worten und Wendungen, Äußerungen Fauſts vor allem, die nicht recht zu der Wette paſſen, die nach dem ſtrengen Wortlaut ſofort Mephiſto ſeine Wette gelingen ließen, worauf Fiſcher mit Recht hingewieſen hat. (Das Entzücken Fauſts vor Helenas Bilde in der Hexenküche; die Ekſtaſe Fauſts in den Worten: „Wenn ich empfinde, für das Gefühl, für das Gewühl, nach Namen ſuche, keinen finde. Dann durch die Welt mit allen Sinnen ſchweife, nach allen höchſten Wonnen greife, und dieſe Glut, von der ich brenne, unendlich, ewig, ewig nenne, iſt das ein teufliſch Lügenſpiel?“ und andere.)

Mit einem Worte: die an den Abſchluß des

Paktes, der Wette, geknüpften Rechte und Pflichten ruhen im ganzen weitern Verlauf des ersten Teiles, der, in allen wesentlichen Punkten vor dem Prolog im Himmel und der Vertragsszene entstanden, vom Dichter — glücklicher Weise müssen wir sagen — nicht nachträglich daraufhin umgemodelt ist. Die Wette lebt erst wieder auf im zweiten Teil!

Die Schülerszene

Die Schülerszene ist, wie wir gesehen haben, ihrem Kern nach alt, gehört zu den ältesten Bestandteilen der Dichtung, und auch die Umgestaltung, die sie erfuhr, ist verhältnismäßig frühen Datums. Da sie bereits in der jetzigen Fassung im Fragment von 1790 sich findet, gehört sie also zu denen, die in Italien umgeschmolzen wurden.

Jenes mehrfach erwähnte Paralipomenon 1, die älteste erhaltene Skizze der Fausthandlung, bringt die Szene, wie man sich erinnern wird, in einen berechneten Gegensatz zur Wagnerszene: „Helles, kaltes, wissenschaftliches Streben, Wagner. Dumpfes, warmes, wissenschaftliches Streben, Schüler." Dieser Gegensatz ist aber scharf und bewußt erst herausgearbeitet in der letzten Redaktion*), wo die warme, dumpfe Glut des guten Jungen ohne alles von der Hauptsache ablenkende satirische Beiwerk rein zum Ausdruck kommt, während in jener Szene des

*) Auch das ist wichtig für die Datierung dieses Paralipomenons, vgl. unten S. 223

Urfauſt die Satire auf Univerſitätsſchlendrian ging, und vor allen Dingen auf eine gewiſſe Sorte von Profeſſoren, die trotz der gelehrten Politur im Banauſentum ſtecken geblieben, in Klatſch und materiellen Sorgen aufgegangen, jedes Gefühl für das verloren haben, was ein richtiger geiſtiger Hunger iſt.

Dieſe Satire, für die Goethe die Objekte an mehr als einer Hochſchule kennen und verachten gelernt hatte, drängt ſich in jener erſten Faſſung ganz in den Vordergrund. Mephiſto kopiert einen derartigen Typus in erſchreckender Natürlichkeit. Da iſt die erſte Hauptfrage „doch erſt, wo werdet ihr logieren? Das iſt ein Hauptſtück!" Und als der Student im guten ehrlichen Drang das überhört und fortfährt, ſeine geiſtigen Nöte vorzutragen: „O Herr helft, daß meiner Seel' am guten Weſen nimmer fehl!" kommt zum zweiten Mal die Frage: „Kein Logis habt ihr? wie ihr ſagt?" Dann die zyniſche Wendung: „Dagegen ſeh'n wir's leidlich gern, daß alle Studioſen nah und fern, uns wenigſtens einmal die Wochen kommen unterm Abſatz gekrochen"; folgt die Empfehlung des Logis bei Frau Spritzbierlein. Darauf: „Euer Logis wär nun beſtellt. nun euren Tiſch für leidlich Geld!" Nun noch eine Reihe von Lebensregeln, gipfelnd in der Mahnung, vor allem „redlich zu allen Malen, Wirt, Schneider und Profeſſor zahlen." Dann erſt, nachdem dies für ihn Wichtigſte erledigt, läßt er ſich herbei, auf des wiſſensdurſtigen Jünglings Hauptanliegen — Rat und Belehrung für ſein Studium — einzugehen

mit der Frage: „Sagt mir erſt, ehe ihr weiter geht, was wählt ihr für eine Fakultät!"

Alle dieſe, auf eine breite Satire des Univerſitätslebens überhaupt abzielenden Wendungen, die meines Erachtens grade für dieſe Szene den Gedanken an eine ſehr frühe Entſtehungszeit nahelegen, ſind in der letzten Redaktion getilgt. Nur der Gegenſatz iſt geblieben und noch viel ſchärfer herausgearbeitet zwiſchen dem ehrlichen Durſt nach Erkenntnis des Schülers und der gemütloſen, verknöcherten Schulweisheit des Zunftmeiſters, die allerdings durch den diaboliſchen Humor, der, dem Neophyten nicht wahrnehmbar, aus jedem Worte ſpricht, eine pikante Beimiſchung erhält.

War es alſo früher darauf abgeſehen, in dieſen Szenen ad oculos zu demonſtrieren, wie ein geſchäftsmäßiger, kleinkrämeriſcher Betrieb der Wiſſenſchaft, ohne daß die Betreffenden ſich der Inferiorität ihres Standpunktes bewußt ſind, von der erſten Stunde auch das Niveau des Strebens der wiſſensdurſtigen Jugend herunterdrückt und alle feineren geiſtigen Regungen im Keime erſtickt, und trieb nur daneben der Teufel in ſeiner Maske auch ſein Spiel, um in der Seele des Jünglings die Sinnlichkeit zu reizen, und entſprach daher das Wort des Mephiſto, mit dem er zu dieſem Thema übergeht: „Bin des Profeſſortons nun ſatt, will wieder einmal den Teufel ſpielen" durchaus der Situation, ſo iſt hier mit der Durchmuſterung der Fakultäten ſchon von vornherein der trockene Ton verlaſſen und der unverfälſchte Diabolus in ſeine Rechte getreten.

Dabei ein Wort über die Darstellung dieser Szene. Dies Gespräch gehört ja zu den Bravourstücken der Mephistodarsteller und Faustrezitatoren, und durch den Kontrast, der in der Situation begründet ist, sind sie auch immer ihrer Wirkung sicher, obwohl sie für meine Empfindung es fast immer im Ton versehen oder jedenfalls die dämonische Fruchtbarkeit dieser Situation nicht voll ausnutzen. Sie nehmen ein gespreiztes Wesen, brüsten sich in dem Talar, tragen im Vortrag die Farben sehr stark auf und bringen die Pointen, hinter denen der Diabolus lauert, mit Augenrollen, zynischem Grinsen und teuflischen Gesichtsverzerrungen dem lieben Publikum mit großer Aufdringlichkeit zum Bewußtsein und verwischen dadurch grade die Stimmung des dämonischen Grauens, das von dieser Szene ausgehen muß, und die sie über das Niveau eines possenhaften Intermezzos erhebt. Ich denke mir die Sache so: in dem Augenblick, wo der Schüler die Szene betritt, verwandelt sich die Erscheinung des Mephisto vollkommen; die dämonische Gestalt, die eben das Wort gesprochen: „Verachte nur Vernunft und Wissenschaft", schrumpft zusammen zu einem dürren Männlein mit eingefallenen Wangen, das aus halbgeschlossenen Äuglein den Ankömmling blinzelnd mustert; um die Lippen spielt ein stereotypes Lächeln, das Lächeln jener Blasiertheit, die selbst an nichts mehr glaubt und nichts mehr hofft, und die ein gewisses Behagen darin findet, der naiven Unschuld, die alles noch so ernsthaft nimmt, beiläufig, spie-

lend die Illusionen auszutreiben; ein teuflisches Spiel, das in Szene zu setzen aber kein wirklicher Teufel sich in den Professorentalar zu stecken braucht, und das daher auch um so unheimlicher und beklemmender auf uns wirkt, je mehr wir vergessen, daß wir den Teufel selbst vor uns haben. So müßte das Männlein die Augen zur Erde oder gradeaus gerichtet, mit halber Stimme, hin und wieder für sich kichernd, gelegentlich auch mit einem blitzartigen Blick sein Opfer streifend, seine Ansichten und Belehrungen vortragen. Das im einzelnen zu erläutern, ist hier nicht der Ort, aber weil mir das Bild dieser Szene in dieser Auffassung, mit jeder Nuance des Tons, so lebendig vor der Seele steht, und weil ich glaube, daß dadurch die infame Teufelei viel drastischer und unheimlicher zum Ausdruck kommt als bei den gewöhnlichen Bühnenkunststücken, wollte ich sie hier nicht unberührt lassen. Bei dieser Auffassung wirkt denn auch der Vortrag über den Geist der Medizin und der zynische Appell an die gemeine Sinnlichkeit von den Lippen des eingeschrumpften Greises, aus dessen jetzt scharf auf den Schüler gerichteten stechenden Blicken das ganze Behagen der Zerstörung leuchtet, um so grauenhafter; und wenn dann, nachdem der Schüler mit dem Gift im Herzen gegangen, plötzlich wieder die Glieder sich recken, die verschrumpften Züge des Angesichts sich glätten und aus den tiefen blitzenden Augen der unverhüllte Hohn des Teufels, des Urverderbers heraus sprüht, dann umschauert uns bei den Worten: „Folg nur dem alten

Spruch und meiner Muhme der Schlange, dir wird gewiß einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange!" das tiefſte Grauen vor den Mächten, die „der ewig regen, der heilſam ſchaffenden Gewalt" die „kalte Teufelsfauſt" entgegenſetzen.

Viertes Kapitel

Hexenküche, Walpurgisnacht, Kerkerſzene

Die kurze Zwiſchenſzene, die nun folgt: „Wohin ſoll es nun gehn?" kennt der Urfauſt, der unmittelbar an die Schülerſzene Auerbachs Keller reiht, noch nicht, wohl aber das Fragment von 1790; ſie iſt alſo offenbar ungefähr gleichzeitig mit Hexenküche und dem Monolog Wald und Höhle entſtanden, zu der Zeit wo Goethe auch an der Paktſzene arbeitete, ohne ihrer Schwierigkeiten Herr zu werden. (Die Paralipomena 6 und 7 ſtammen aus dieſer Zeit.) Sie enthält die erſten, wenn auch noch ziemlich vagen Andeutungen über Mephiſtos Programm, die Perſpektive auf zwei Teile eröffnet ſich — „Wir ſehen die kleine, dann die große Welt!" — die Projektion, die mit des Dichters Worten in dem wohl gleichzeitig entſtandenen Paralipomenon 1 gegeben iſt: „Lebensgenuß der Perſon von außen geſehen in der Dumpfheit Leidenſchaft, erſter Teil. Tatengenuß nach

außen, und Genuß mit Bewußtsein, Schönheit, zweiter Teil."

Die erste Weltfahrt, die jetzt angetreten wird, eröffnet die Szene für ein bürgerliches Schauspiel, die zweite die Szene für ein heroisches Drama in der großen Welt.

Für das bürgerliche Drama, das nun anhebt, die Gretchentragödie, waren einschließlich des Vorschlags — der Szene in Auerbachs Keller — alle wesentlichen Szenen und Züge schon im Urfaust nicht nur entworfen, sondern auch endgültig gestaltet. Damals, wie auch noch später, war aber offenbar ein etwas breiterer Rahmen für die Handlung, oder richtiger, ein figuren- und bewegungsreicherer Hintergrund, von dem die Hauptgestalten sich abheben sollten, beabsichtigt, in der Art, wie das Brunnengespräch zwischen Lieschen und Gretchen. Hierher gehört die im Urfaust enthaltene, später gestrichene Szene „Landstraße" („Was gibt's Mephisto, hast du Eil'"). Mehr noch die Skizze (Paralipomenon 24): „Kleine Reichsstadt. Das anmutige beschränkte der bürgerlichen Zustände. Kirchgang. Neugetauftes Kind. Hochzeit." Mit glücklichem Takt hat aber der Dichter schließlich auf diese, die Aufmerksamkeit von der Hauptgestalt vielleicht allzusehr ablenkenden wesentlich dekorativen Szenen verzichtet, und auch auf eine ursprünglich geplante, szenisch interessante, Faust- und Gretchenszene. „Doppelszene. Andreasnacht. Mondschein. Feld und Wiese: Faust. Vorstadt oder Platz: Gretchen" fallen lassen. Dagegen empfand er schon bei der Wiederaufnahme der Faustarbeit in Italien die Not-

wendigkeit, dem unter ſeinen Händen aus einem jugendlichen Stürmer und Dränger in einen ernſten, gereiften Mann verwandelten Fauſt für ſeine Aktion als leidenſchaftlicher Liebhaber durch eine zauberiſche Verjüngung mehr Glaubwürdigkeit zu geben: die Idee der Hexenküche.

Die Hexenküche

Die Hexenküche reiht ſich etwas unvermittelt an Auerbachs Keller an. Weder in der Ausgangsſzene, noch in der Kneipſzene haben Fauſt oder Mephiſto einen darauf zielenden Wunſch oder Bemerkung fallen laſſen. Die Sache kommt uns ganz überraſchend. Das Paralipomenon 22 aber lehrt uns, daß Goethe urſprünglich entweder im Anſchluß an die Disputationsſzene oder an Auerbachs Keller eine darauf vorbereitende Szene zwiſchen Fauſt und Mephiſto beabſichtigte: eine Dialogſkizze zwiſchen Mephiſto und Fauſt, dunkel in ihren gedanklichen Zuſammenhängen, offenbar auch ein vorangegangenes Geſpräch vorausſetzend; das Thema iſt „Jugend und Jugendlichkeit". Es ſcheint faſt, als ob Fauſt durch das derbe und rohe Gebaren der Zechgenoſſen nicht ſo ſehr abgeſtoßen, als ſich vielmehr dabei ſeiner Unfähigkeit, jugendliche Exzentrizitäten harmlos mitzumachen, ſchmerzlich bewußt geworden ſei, und daß darauf Mephiſto den Vorſchlag mit dem Verjüngungstrank machen ſollte. Das Paralipomenon ſchließt mit den Worten: „Vorſchlag. Geſchichte des Tranks."

Auf die Einzelheiten der Hexenküche einzugehen, muß ich mir ebenso versagen, wie auf die in Auerbachs Keller; sie bietet mit ihren offnen und versteckten Blasphemieen, geheimnisvollen, satirischen Anspielungen allerdings ein reiches Feld für den Ausleger und ist für die seelische Verfassung des italienischen Goethe ein höchst interessantes Dokument, ich aber kann sie hier nur so weit berühren, als sie für die Gestaltung des Faustproblems und für die Organisation der Handlung wichtige Motive enthält.

Es ist der erste Anfang der Erfüllung des Faustischen Wunsches: „Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit, uns glühende Leidenschaften stillen." Der Trank, den die Hexe braut, verjüngt nicht nur Fausts äußere Gestalt, sondern gleichzeitig wird dadurch und durch den Anblick der schönen Frauengestalt im Zauberspiegel das Liebesverlangen Faustens entzündet, das ihn Gretchen in die Arme führt.

Über das, was Faust im Spiegel erblickt, gehen die Meinungen auseinander; ist es Gretchen, ist es Helena oder ist es allgemein nur eine Verkörperung weiblicher Schönheit, die Faustens Sinne entflammt? An Gretchen ist sicher nicht zu denken, dagegen unterliegt es für mich aus äußern und innern Gründen nicht dem geringsten Zweifel — im Gegensatz zu der Mehrzahl der Erklärer — daß, was Faust hier erblickt, ein Bild der Helena ist.

Mephisto führt ihm die vollkommenste irdische Schönheit vor, die seit Jahrtausenden Dichtung und Sage feiert,

er führt ſie ihm im Zauberſpiegel vor, wo bei jeder Annäherung die lockenden Formen ſich verwiſchen, und die individuelle Schönheit in die typiſche des Geſchlechtes hinüberſpielt.

So erklärt ſich einfach und zwanglos, nicht nur am Schluß der Szene Mephiſtos Antwort auf Fauſts Bitte: „Laß mich nur ſchnell noch in den Spiegel ſchaun, das Frauenbild war gar zu ſchön!“ „Nein! nein! Du ſollſt das Muſter aller Frauen, nun bald leibhaftig vor dir ſehen,“ und dann beiſeite: „*Du ſiehſt mit dieſem Trank im Leibe, bald Helenen in jedem Weibe!*“, ſondern auch, daß Fauſt nun tatſächlich in der folgenden Szene ſofort zu Gretchen in Liebe entflammt. So erklärt ſich vor allem auch das Wort Fauſtens im *zweiten* Teil, als er zum erſten Mal Helenas bei dem Gaukelſpiel vor dem Kaiſer anſichtig wird: „Verſchwinde mir des Lebens Atemkraft, wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! — Die Wohlgeſtalt, die mich voreinſt entzückte, in Zauberſpiegelung beglückte, *war nur ein Schaumbild ſolcher Schöne!*“ — Dieſe Äußerung widerſpricht nicht, wie die meiſten meinen, der Annahme einer Identität, ſondern beſtätigt ſie.

Vor allem aber kommt noch ein innerer Grund hinzu:

Ich kann mir keine Phaſe in Goethes Leben denken, wo ihm natürlicher und notwendiger die innige Verſchmelzung des Helena-Motivs mit dem Fauſtſtoff, die Verbindung des formloſen, nordiſchen Germanentums

mit der Renaiſſance ſich aufgedrängt hätte, als dieſe Zeit der eignen Wiedergeburt auf italieniſchem Boden. Hier iſt das Helena-Motiv als ein perſönliches Erlebnis ebenſo in ſein Leben hineingewachſen, wie vor Jahren in Straßburg das Fauſtmotiv; und es iſt daher nur natürlich, daß in dieſer Hexenküchenſzene zuerſt die Andeutung einer Verknüpfung beider Motive miteinander gegeben iſt.

In dieſer Zeit iſt meines Erachtens jenes Paralipomenon 1*) entſtanden, die Planſkizze des Ganzen, die die Helenahandlung bereits enthält: „Tatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtſein. Schönheit. Zweiter Teil." Dieſe Skizze, die, wie früher erwähnt, die im Urfauſt ausgeführten Szenen bis zur Einführung Mephiſtos genau einzeln paraphraſiert, die ganze Gretchenhandlung in dem Allgemeinen „in der Dumpfheit Leidenſchaft" zuſammenfaßt, aber alle auch im Fragment von 1790 klaffenden Lücken — vor allem die Einführung des Mephiſto und den Pakt — überſpringt. Ich bin alſo der Meinung: Paralipomenon 1 iſt 1788 zu ſetzen vor Ausführung der Hexenküche, aber nachdem Goethe auf italieniſchem Boden die Grundidee des zweiten Teils, die Verſchmelzung der Helena mit dem Fauſt aufgegangen war; und iſt das neue Motiv dann in der jetzt entſtehenden Hexenküche zum erſten Mal andeutungsweiſe benutzt.

Die Gretchenſzenen, in allen weſentlichen Zügen als ein geſchloſſenes Ganzes aus dem Urfauſt übernommen,

*) Vgl. oben S. 87 ff. und 213.

und nur einer, allerdings ſtellenweiſe tiefgreifenden, ſtiliſtiſchen Modelung unterworfen, ſind auch in der neuen Umgebung und Faſſung ein aus den Tiefen poetiſcher Schöpferkraft ſo rein aufquellendes Kunſtwerk, reinſte Menſchlichkeit in allen Höhen und Tiefen der Leidenwiderſpiegelnd, daß, ſo reizvoll es an und für ſich wäre, auch hier den Dichter, auf Schritt und Tritt, nachempfindend, von Szene zu Szene zu begleiten, doch auf eine Erläuterung umſomehr verzichtet werden kann und muß, als daneben der erſte Teil noch gewiſſe Beſtandteile enthält, die ſich auch dem andächtigen, rein geſtimmten Leſer nicht ſo von ſelbſt erſchließen. Hierher gehört vor allem die Walpurgisnacht, die ſeit 1797 Goethe beſchäftigend, doch wohl erſt, wie wir aus Goethes eigenen Datierungen in der Handſchrift erſehen, 1800 und 1801 endgültig geſtaltet worden iſt. Sie bedarf ſowohl wegen der Stelle, die ſie im Aufbau des ganzen Kunſtwerkes einnimmt (der Rolle, welche ſie als Verzahnung zu ſpielen hat) wie um ihrer ſelbſt willen, einer beſonderen Beachtung.

Walpurgisnacht

Es iſt neuerdings (von Witkowski) die Behauptung aufgeſtellt worden: während die Kompoſition des Urfauſt auf dem künſtleriſchen Prinzip der Einheit der Perſon beruhe, das um ſo leichter durchführbar geweſen, als dieſe Partieen in kurzer Zeitfolge, weſentlich aus ein und

derselben Stimmung heraus entworfen und ausgeführt wären, habe Goethe bei der späteren Ausgestaltung die Durchführung dieses Prinzips als unmöglich erkennend, an seine Stelle die Einheit der Handlung gesetzt und durchzuführen versucht.

Beide Beobachtungen sind nur mit Einschränkungen richtig; ich erinnere z. B. daran, daß der Spaßmacher Faust in der Auerbachkellerszene des Urfaust mit dem Faust der Monologe nur den Namen gemein hat, und daß andrerseits, wie ich mehrfach schon ausführte, grade in der späteren Ausgestaltung starke Widersprüche sowohl hinsichtlich des logischen wie tatsächlichen Zusammenhangs zwischen den einzelnen Szenen stehen geblieben, ja geschaffen sind.

Wohl aber ist richtig, daß an wichtigen Punkten Goethe später sein Hauptaugenmerk darauf gerichtet hat, nicht nur die eine „große Lücke" auszufüllen, sondern auch zu gewissen Zielpunkten der Handlung, die bereits im Urfaust gesetzt waren, die noch fehlenden Brücken zu schlagen. Diesem Bestreben dankte, wie wir sahen, die Hexenküche ihre Entstehung, und aus ihm erwuchs auch neben dem Monolog in Wald und Höhle die Walpurgisnacht. Auf die eigentümliche Bedeutung und die eigentümlichen Schicksale dieses Monologs bin ich ja schon zu verschiedenen Malen eingegangen, so daß ich mir ein Eingehen auf die darin enthaltenen Gedankengänge im Einzelnen versagen kann. Dagegen bedarf die Walpurgisnacht näherer Erörterung.

Schon im Urfauſt war auf die naheliegende Frage, was mit Fauſt vorgeht vor und während der über Gretchen hereinbrechenden Kataſtrophe, in dem Dialog zwiſchen Fauſt und Mephiſto, der der Kerkerſzene vorangeht, eine Antwort erteilt, eine Andeutung gegeben, die aber ſo unbeſtimmt gehalten war, daß grade ſie die Aufmerkſamkeit auf eine hier klaffende Lücke lenkte: „Im Elend verzweifelnd! Erbärmlich auf der Erde lang verirrt! Als Miſſetäterin im Kerker zu entſetzlichen Qualen eingeſperrt . . .“ So malt ſich Fauſt das Schickſal des verlaſſenen Gretchens aus, von dem er eben erſt, — wir erfahren nicht wie und aus welchem Anlaß, — durch Mephiſto, oder irgend jemand anderes, Kunde erhalten hat: „Verräteriſcher, nichtswürdiger Geiſt und das haſt du mir verheimlicht!“ Und da fällt das Wort: „Und du wiegſt mich indes in abgeſchmackten Freuden ein, verbirgſt mir ihren wachſenden Jammer, und läſſeſt ſie hilflos verderben!“ Keine Frage, hier war bei der letzten Ausführung noch große Arbeit zu leiſten.

Was war ſtark genug, Fauſt, der in der zunächſt aus rein ſinnlicher Regung hervorgewachſenen Liebe zu Gretchen wirklich zu echter tiefer Leidenſchaft hindurchgedrungen war, und der in dem Maße, als er Gretchen in Schuld verſtrickt, ſo paradox das klingt, ſelbſt durch Liebe für ſie ſich vertiefte und läuterte, grade in dieſer Situation von Gretchens Seite zu reißen, und die Geliebte wehrlos den Folgen gemeinſamer Schuld preiszugeben?

Die eigentümliche Scheu, vor jeder bindenden Feſſel, die Goethes Helden mit ihrem Schöpfer gemein haben, ein Motiv das auch hier angedeutet wird, die könnte allerdings ſubjektiv eine Art Erklärung abgeben, die aber gleichzeitig, da es ſich hier um eine ungleich ſchwerere Verſchuldung und Gefährdung handelte, und da Fauſt doch mehr ſein ſollte, als ein Werther und Clavigo, das Charakterniveau entſchieden herunterdrückte.

So ward, nachdem Fauſt nach einem vergeblichen Verſuch, Gretchen zu vergeſſen, wieder zu ihr zurückgekehrt, durch den Zweikampf und die durch Mephiſtos Hand bewirkte Tötung des Valentin, ein Faktum geſchaffen, das Fauſt aufs neue gegen ſeine Neigung zwang, den Ort zu meiden. Um aber die Teilnahmloſigkeit Fauſtens, die trotzdem als Makel an ihm haften blieb, zu erklären, ward nun noch ein beſonderes Eingreifen des Mephiſto ſo ins Werk geſetzt, daß dieſer, den erſten Augenblick der Verwirrung benutzend, Fauſt unmittelbar nach dem Zweikampf mit ſich auf den Brocken entführt, und in dieſer phantaſtiſch dämoniſchen Welt des Hexen- und Zauberweſens durch Vermiſchung des Sinnlichen und Überſinnlichen Fauſt in einen Taumel verſetzt, in dem er jedes Bewußtſein der Gegenwart und jede Beſinnung verliert. —

Wer unter dieſem Geſichtspunkt ſich die Walpurgisnacht anſieht, auf die nunmehr bei der letzten Ausführung in der Fauſts Begegnung mit Valentin vorangehenden Szene durch die Worte:

„So ſpukt mir ſchon durch alle Glieder
Die herrliche Walpurgisnacht.
Die kommt uns übermorgen wieder,"

hingewieſen wird, wird ſicher den Eindruck gewinnen, daß der Eingang mit einer geradezu überwältigenden Schönheit und dämoniſchen Kraft das, was bewirkt werden ſoll, zum Ausdruck bringt, daß aber gegen den Schluß zu dieſe Szene etwas Fragmentariſches bekommt, und ſo am letzten Ende ihren Zweck, wenn auch nicht ganz verfehlt, ſo doch nicht in dem Grade erreicht, wie man nach dem Eingang erwarten ſollte und wie es — im Plan des Dichters lag.

Tatſächlich plante Goethe hier eine großartige Teufelsſymphonie unter rückſichtsloſer Ausbeutung aller in der ihm zugänglichen Teufels- und Hexenliteratur gegebenen Motive, unter Verwendung der kräftigſten und verwegenſten Ausdrucksmittel des Naturalismus zur Verwertung dieſer, auf romantiſchem Boden erwachſenen Motive. Ein Hexenſabbat in des Wort's verwegenſter Bedeutung, aus dem der ganze Brodem aberwitziger Träume, ſchwüler Sinnlichkeit und zyniſcher Blasphemien, wie ſie der Hexen- und Teufelsglaube des Mittelalters zuſammengebraut hat, Einem erſtickend und verwirrend entgegenquellen ſollte; in ihm ſollte Fauſt zunächſt mit fortgeriſſen werden, dann aber plötzlich in all dem wüſten Zauberſpuk Gretchens Leidensgeſtalt vor ihm auftauchen und dadurch mit einem Mal das ganze Teufels-

und Fratzenwesen verschwinden, Faust zum Bewußtsein der trostlosen Gegenwart kommen, und, nachdem er Gretchens Lage erfahren, den Entschluß zu ihrer Befreiung fassen.

Ausgeführt ist davon nur ein kleiner Teil; das weitaus meiste ist in den Paralipomena in skizzenhaftem Zustande liegen geblieben; wir können uns aber danach eine Vorstellung machen, was Goethe vorhatte, und wir können dabei das Bedauern nicht unterdrücken, daß das alles verloren ist.

Diejenigen, die an den Zoten und Frechheiten des ausgeführten Teils mehr als genug haben, und die bei einem Blick in die Paralipomena sich überzeugen, daß im Vergleich mit ihnen das in der Walpurgisnacht Vorkommende fast zart und bescheiden genannt werden kann, werden sich vielleicht bei diesem Ausdruck des Bedauerns entsetzen. Aber ich muß Witkowski*) darin vollkommen recht geben, daß grade die aus dem organischen Zusammenhang einer großen Teufelssymphonie gerissenen Zynismen und Zoten, die jetzt in der Walpurgisnacht stehen, eigentlich viel fataler und verletzender wirken.

Die Walpurgisnacht, so wie sie vorliegt, zerfällt in vier Teile von verschiedener Bedeutung und Stimmung und Örtlichkeit.

Erster Teil. „Harzgebirg, Gegend von Schierke und Elend." — Faust und Mephisto den Berg hinauf-

*) Die Walpurgisnacht im ersten Teil von Goethes Faust. Leipzig 1894.

klimmend — mit gewaltiger ahnungsvoller Frühlingsſtimmung anhebend:

„Der Frühling webt ſchon in den Birken,
Und ſelbſt die Fichte fühlt ihn ſchon."

Dann allmählich ins Phantaſtiſch-Spukhafte hinüberleitend, zunächſt das Irrlicht, das aufgegriffen und zum Führer gezwungen wird auf öden Waldpfaden, die der Mond, deſſen „unvollkommene Scheibe" „mit ſpäter Glut traurig heranſteigt," nur ſpärlich erhellt. Und wie ſie nun wandern, beginnt das ſpukhafte Leben ſich zu regen: „In die Traum- und Zauberſphäre, ſind wir, ſcheint es, eingegangen". . .

„Seh' die Bäume hinter Bäumen,
Wie ſie ſchnell vorüber rücken,
Und die Klippen, die ſich bücken,
Und die langen Felſennaſen,
Wie ſie ſchnarchen, wie ſie blaſen!"

Wunderbare Stimmen und Töne gehen in der Luft um, und dem lauſchenden Fauſt klingt es wie „holde Liebesklage"

„Stimmen jener Himmelstage?
Was wir hoffen, was wir lieben!
Und das Echo, wie die Sage
Alter Zeiten, hallet wider."

Nun aber drängt ſich anderes vor, alles Getier des Waldes iſt in wilder Unruhe, Nacht- und Taggevögel

kreiſcht und klagt durcheinander. Auch zu den Füßen wird's lebendig.

„Sind das Molche durch's Geſträuche?
Lange Beine, dicke Bäuche,
Und die Wurzeln, wie die Schlangen,
Winden ſich aus Fels und Sande."

Aber zwiſchen dieſen Polypenfaſern, die ſich nach dem Wanderer zu ſtrecken ſcheinen, huſcht wirklich Lebendiges:

„— — — — Mäuſe,
Tauſendfärbig, ſcharenweiſe,
Durch das Moos und durch die Heide!
Und die Funkenwürmer fliegen,
Mit gedrängten Schwärme-Zügen,
Zum verwirrenden Geleite."

Immer toller wird es:

„Aber ſag' mir, ob wir ſtehen,
Oder ob wir weiter gehen?
Alles, alles ſcheint zu drehen,
Fels und Bäume, die Geſichter
Schneiden, und die irren Lichter,
Die ſich mehren, die ſich blähen."

Und plötzlich umglimmt den Berg ein „morgenrötlich trüber Schein", der aber nicht aus der Höhe, ſondern aus den Tiefen kommt; aus dem Schoß und den Schlünden des Berges leuchtet und glüht's auf. Die tief ver-

borgenen Erzadern ſind es, die zum Feſt Gott Mammons dämoniſch unruhig, wie lebendige Geiſter, ihre Gegenwart verkünden. „Ein Glück, daß du's geſehen haſt," ruft Mephiſto. „Ich ſpüre ſchon die ungeſtümen Gäſte." Im ſelben Augenblick, raſende Windsbraut:

„Du mußt des Felſens alte Rippen packen,
Sonſt ſtürzt ſie dich hinab in dieſer Schlünde Gruft.
Ein Nebel verdichtet die Nacht.
Höre, wie's durch die Wälder kracht!
Aufgeſcheucht fliegen die Eulen.
Hör', es ſplittern die Säulen
Ewig grüner Paläſte.
Girren und Brechen der Äſte,
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!
Im fürchterlich verworrenen Falle
Übereinander krachen ſie alle,
Und durch die übertrümmerten Klüfte,
Ziſchen und heulen die Lüfte."

Und nun durch Windsbrauſen und Krachen hindurch alles übertönend:

„Hörſt du Stimmen in der Höhe?
In der Ferne, in der Nähe?
Ja, den ganzen Berg entlang
Strömt ein wütender Zaubergeſang!"

Und ſchon ſind ſie da, und es brauſt über ſie hinweg:

„Die Hexen zu dem Brocken ziehn,
Die Stoppel iſt gelb, die Saat iſt grün."

Nun der zweite Teil: Wechſelgeſang der Hexen und Hexenmeiſter, Freches und Wildes, geſpenſtiſche Naturſtimmung und myſtiſch Symboliſches, — wie die Stimme aus der Felſenſpalte:

„Nehmt mich mit! Nehmt mich mit!
Ich ſteige ſchon dreihundert Jahr
Und kann den Gipfel nicht erreichen —"

bunt miſchend, bis der Schwarm ſich, ohne den Gipfel zu erreichen, niederläßt.

In dem Getümmel und Gedränge dieſes auf der Heide gelagerten Schwarms tauchen — Dritter Teil — Fauſt und Mephiſto wieder auf; ſie ſind voneinander getrennt worden und finden ſich mühſam wieder zuſammen. Mephiſto wünſcht aus dem Gedränge zu entweichen,

„Es iſt zu toll, ſogar für meinesgleichen.
Dort neben leuchtet was mit ganz beſond'rem Schein,
Es zieht mich was nach jenen Sträuchen.
Komm, komm! wir ſchlupfen da hinein!"

Fauſt wundert ſich mit Recht über dieſen Drang zur Iſolierung:

„Doch droben möcht' ich lieber ſein!
Schon ſeh' ich Glut und Wirbelrauch.
Dort ſtrömt die Menge zu dem Böſen;
Da muß ſich manches Rätſel löſen."

„Doch manches Rätſel knüpft ſich auch!“

fällt Mephiſto ſchnell ein, ſein Sinn ſteht auf ein Amüſement en petit comité. Hier iſt wohl die Stelle, wo der urſprüngliche Plan vom Dichter — leider — ausgeſetzt und unter Zumengung von ganz heterogenen Beſtandteilen das geplante hölliſche Pandämonium auf ein paar, unter ſich nur loſe zuſammenhängende, Szenen reduziert wurde. Das Wort des Fauſt:

„Du Geiſt des Widerſpruchs! Nur zu, du magſt mich führen.
Ich denke doch, das war recht klug gemacht;
Zum Brocken wandeln wir in der Walpurgisnacht,
Um uns beliebig nun hieſelbſt zu iſolieren,“

weiſt, abgeſehen von allen andern, geradezu auf dieſe ſchwache Stelle und übt ſchärfſte Kritik an dem von Goethe bei der weiteren Ausführung beobachteten Verfahren.

Denn was kommt nun? Mephiſto, mit Fauſt zum Feuer tretend, haranguiert zunächſt eine Gruppe, die in den Rahmen und die Stimmung des bisherigen und folgenden nicht paßt: General, Miniſter, Parvenü, Autor; eine Gruppe von Mißvergnügten, die als Objekt der Satire behandelt wird und die nicht nur ſelbſt aus der Stimmung herausfällt, ſondern auch Mephiſto veranlaßt eine Rolle zu ſpielen, die, ſo ſehr ſie in der Tragödie zweitem Teil ihm zur zweiten Natur wird, doch im erſten vollkommen vereinzelt iſt: er paraphraſiert ganz unper-

ſönlich eine ſatiriſch aufgefaßte Situation und zieht die Quinteſſenz.

Die politiſch literariſche Satire, die ſich hier ſo eindrängt, wird abgelöſt durch die ganz wieder im Stil der Walpurgisnacht gehaltene Epiſode mit der Trödelhexe in der nur in Mephiſtos Antwort:

„Verleg' ſie ſich auf Neuigkeiten!
Nur Neuigkeiten zieh'n uns an"

wieder ein leiſer Rückfall verſpürt wird.

Die geſpenſtiſche Erſcheinung der Lilith, des dämoniſchen Buhlteufels, deſſen Anblick auch auf Fauſt nicht wirkungslos bleibt, leitet hinüber zu der üppig ſinnlichen Szene mit den beiden Hexen. Fauſt wird vom ſinnlichen Taumel mit fortgeriſſen, und wenn er ſich mit ſeiner Partnerin auch nicht in die Schamloſigkeiten des anderen Paares verirrt, ſo ſehen wir ihn doch hier zum erſten und einzigen Mal ganz aufgehen in rein ſinnlichem Behagen.

Aber auch hier wird, wie kurz vorher, die grade in ihrer unverhüllten Sinnlichkeit einheitliche und daher auch künſtleriſch, und ſofern das Intereſſe an Fauſt hinzukommt, direkt dramatiſch wirkende Stimmung unterbrochen und zerſtört durch hereinſpielende Zeitſatire. Goethes alter Widerſacher, der Jeſuitenriecher und Aufklärungsfanatiker Nicolai erſcheint als Proktophantasmiſt in einer an und für ſich höchſt luſtigen Satire, die wie der Name andeutet, auf einen von Nicolai 1799 in der Akademie der Wiſſen-

ſchaften gehaltenen Vortrag Bezug nimmt. (Durch eine Ironie des Schickſals litt nämlich dieſer Anti-Myſtiker an Viſionen, Phantasmen, von denen er ſich durch Anſetzung von Blutegeln an entſprechender Stelle zu heilen geſucht hatte.) An und für ſich, wie geſagt, ein hübſcher Scherz, den alten Cholericus mitten in heller Wut unter lauter Phantasmata auf den Brocken zu verſetzen:

„Verfluchtes Volk!
Was unterſteht ihr euch?
Hat man euch lange nicht bewieſen,
Ein Geiſt ſteht nie auf ordentlichen Füßen?"

Aber in dieſer beängſtigenden, ſchwülen Situation iſt der alte Geſell und die Ablenkung, die er bringt, nicht zum wenigſten auch um der gar nicht zu Fauſts Empfindungen in dieſem Augenblick paſſenden ſpöttiſchen Bemerkungen Fauſtens, doch vom Übel.

Von grauenhaft dämoniſcher Wirkung iſt dagegen plötzlich der Umſchlag in der Stimmung des Fauſt. Mitten im wildeſten Taumel ſpringt aus dem Munde ſeiner Partnerin das rote Mäuschen. Von phyſiſchem Ekel durchſchüttert wendet er ſich ab, und in dem Augenblick iſt auch alles verwandelt.

„Mephiſto, ſiehſt du dort
Ein blaſſes, ſchönes Kind allein und ferne ſtehen?
Sie ſchiebt ſich langſam nur vom Ort,
Sie ſcheint mit geſchloſſ'nen Füßen zu gehen.

Ich muß bekennen, daß mir däucht,
Daß sie dem guten Gretchen gleicht."

Vergebens, daß Mephisto ihn von der Erscheinung abzulenken sucht:

„Laß das nur steh'n! Dabei wird's niemand wohl.
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
Ihm zu begegnen ist nicht gut;
Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt,
Von der Meduse hast du ja gehört."

Faust sieht in diesen starren Augen etwas ganz anderes, etwas viel Furchtbareres:

„Es sind die Augen einer Toten,
Die eine liebende Hand nicht schloß."

Immer wieder und wieder in leidenschaftlicher Sehnsucht, in ahnungsvoller Trauer, geweckt durch die Leidenserscheinung, heften sich sein Blick und seine Gedanken an die Gestalt:

„Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.
Wie sonderbar muß diesen schönen Hals,
Ein einzig rotes Schnürchen schmücken,
Nicht breiter als ein Messerrücken!"

Aber in diesem Augenblick, wo wir mit Faust auf die Aufklärung aufs höchste gespannt sind, lenkt Mephisto rücksichtslos von dem angeschlagenen Thema ab, reißt Faust mit sich fort, und zwischen Faust und die rüh-

rende Leidensgestalt schiebt sich das Intermezzo: Walpurgisnachtstraum oder Oberons und Titanias goldne Hochzeit, das als ein nordischer Ausklang der Xenienstimmung des Jahres 1796 wohl eine gewisse innere Verwandtschaft mit den in die Brockenszene schon eingeflochtenen satirischen Streifzügen, aber gar nichts mehr mit Faust gemein hat. Es ist dieses Intermezzo auch zunächst durchaus als ein Ding, ein Scherz für sich entstanden, und erst später in die später entstandene Walpurgisnacht eingeschoben.

Doch als nun dieses Intermezzo vorüber:

„Wolkenzug und Nebelflor,
Erhellen sich von oben;
Luft im Laub, und Wind im Rohr,
Und alles ist zerstoben"

da setzt sich, im Gegensatz zu den früheren satirischen Einschaltungen, im Widerspruch zu dem Namen „Intermezzo", nicht die unterbrochene Handlung der Walpurgisnacht fort, sondern Faust und Mephisto erscheinen auf einem ganz andern Schauplatz.

Gegenüber diesem abrupten Fallenlassen eines wichtigen, dramatisch erschütternden Motivs, der fragmentarischen Gestalt, die dadurch noch mehr, als durch die vorangegangenen Sprünge und Inkongruenzen die Walpurgisnacht erhalten, erscheint es notwendig, mit einem Blick wenigstens des Bedauerns den großartigen Plan zu streifen, den Goethe fallen ließ.

Die Satire, die jetzt versprengt, und oft gewaltsam herbeigezogen erscheint, sollte (nach den Paralipomena 31 und 48) zunächst vielmehr als geschlossenes Ganzes in den Vordergrund treten. Nicht Faust führt hier das Wort, (vgl. Paralipomenon 31: Aufmunterung zur Walpurgisnacht. Daselbst. Frauen über die Stücke. Männer über das l'hombre, Rattenfänger von Hameln, Hexe aus der Küche) sondern die zeitgenössische Gesellschaft führt der Dichter in Typen und bekannten Individualitäten (Campe als Rattenfänger) auf dem Brocken zusammen; Faust und Mephisto erscheinen spottend und belustigt unter der Menge. Hieran sollte sich dann (wie aus Paralipomenon 48 zu schließen) das Intermezzo anreihen, das hier in jeder Beziehung gut am Platze gewesen wäre.

Dann offenbar traten erst Faust und Mephisto die Wanderung nach oben an: „Einsamkeit, Öde." Hier sollte den nach Lösung manches Rätsels lüsternen Faust Mephisto nicht zurückhalten, sondern beide wirklich zur Höhe, wo der eigentliche Hexensabbat ist, vordringen: „Trompetenstöße", „Blitze", „Donner" bereiten auf das Außerordentliche vor.

Auf einem von Rauch und Qualm umhüllten Felsen thront Satan in großer Volksversammlung. Mit Mühe drängen beide, die verspätet kommen, sich heran, im Gedränge Geschrei der Getretenen, dazwischen die Töne eines Liedes, wohl zur Verherrlichung des Satans. Als ungeheurer Feuerkoloß sitzt Satan auf dem Thron, um ihn seine getreuen Diener. Nun die Parodie des jüngsten

Gerichts nach Analogie der bei Hexenverſammlungen ſonſt üblichen Parodien kirchlicher Zeremonieen und Sakramente. Hier erreicht die teufliſche Beſtialität den höchſten Gipfelpunkt; die rohe Begierde in rohſter Form, mag ſie als Geſchlechtsluſt oder Habſucht ſich darſtellen, wird mit grandioſem Zynismus als Evangelium verkündet. Die nackte Zote triumphiert, und die beſtialiſch erregte Menge grunzt Beifall. Mit diaboliſchem Behagen hatte ſich der Dichter aus der Hexen- und Zauberliteratur alle die Züge erhitzter Einbildungskraft von teufliſchen Buhlſchaften und teufliſchen Zeremonieen auf dem Brocken zuſammengeſucht, und ſchöpft hier aus dem Vollen.

An die Parodie des jüngſten Gerichts ſollte ſich die obligate ſchmutzige Huldigungsſzene, die in den Hexenprozeſſen eine ſolche Rolle ſpielt, reihen, aus der wieder ein zyniſch-geniales Bruchſtück erhalten iſt. Dann um Mitternacht verſinkt plötzlich der Satan, der Berg ſprüht Flammen, in wüſtem, unflätigem Toben bricht der Hexenſchwarm wieder auf. Fauſt und Mephiſto bleiben allein auf der verlaſſenen Stätte zurück.

Hier ſollte ein Geſpräch zwiſchen beiden folgen, anſchließend an die Erſcheinung der Hexen (Paralipomenon 50): „F(auſt) Schöpfung des Menſchen durch die ewige Weisheit — der Hexen zufällig wie Python.“ Der Sinn iſt klar: Der ganze Höllenſpuk, deſſen Zeuge Fauſt war, in deſſen Taumel er ſich auch hat mit fortreißen laſſen, iſt ihm widerwärtig: das Unflätige des Treibens, das Spukhafte —

man denke an das rote Mäuschen — berührt ihn peinlich und ekelhaft. Das Hexenweſen iſt wider die Natur, wie der Drache Python, das wüſte Ungeheuer, das von der Erde wider Willen hervorgebracht wurde.

Alſo der Zweck Mephiſtos, Fauſt in den nordiſch-myſtiſch-ſinnlichen Taumel tiefer zu verſtricken, ihn zu betäuben, iſt nicht erreicht. Unbefriedigt und ungeſättigt, ſtarrt Fauſt in die dämmernde Öde. Nun rückt Mephiſto mit einem neuen Vorſchlag heraus, angedeutet in den Worten:

„Dem Ruß der Hexen zu entgehen,
Muß unſer Wimpel ſüdwärts wehen;
Doch dort bequeme dich zu wohnen,
Bei Pfaffen und bei Skorpionen."

Der Gedanke lockt, trotz der warnenden Einſchränkung Mephiſtos. „Veränderung iſt ſchon alles," läßt Goethe Fauſt ſagen, mag ſie auch vielleicht eine zum Schlechtern ſein: „Krankheit, das Mittel, ein Choc, damit die Natur nicht unterliege."

Es gilt jetzt alſo die zweite Reiſe, die Fahrt in die große Welt. Das Ziel iſt, wie beim Fauſt der Sage, Italien. „Mephiſto will einige Nachtmahre zäumen und Fauſten eine Falle legen, gelingt's, ſo holt er ihn," heißt es; alſo ganz deutlich: auf ſüdländiſchem Boden, mit ſüdländiſchen Reizen (Helena?) hofft Mephiſto, Fauſt ſicher zu betäuben und zu verderben. Während er die Nachtmahre holt, und Fauſt

allein bleibt, ertönt „Schmeichelgesang“ (offenbar vordeutende, lockende Stimmen der Freuden, die seiner warten).

„Faust (erstaunt): Wer ist in der Nähe, dem das gelten kann?“

Auf die Antwort des rückkehrenden Mephisto, das gelte ihm, Faust, ist jener unwillig, offenbar, weil derlei Schmeicheltöne ihm in seiner gegenwärtigen Stimmung fad und reizlos erscheinen; dadurch gereizt, sagt ihm Mephisto ins Gesicht: „Hierdurch werd' ich dich doch fangen“ (so deute ich mit Witkowski: „Mephisto keck, verrät sich“). Aber Faust weist ihn aufs neue zurück: „Er solls wo anders anwenden!“ (Vgl. „Was anders suche zu beginnen, des Chaos wunderlicher Sohn!“)

Wer von beiden wird recht behalten? Ist der Faust, der in den Schlammpfützen des Hexensabbats sich doch eine Weile mit Behagen ergangen, wirklich so gefeit gegen sinnliche Lockungen, die in raffinierterer, schönerer Form an ihn herantreten? Mephisto glaubt seiner Sache sicher zu sein.

Da erscheinen die Pferde, sie sitzen auf, in eiligem Ritt durch die Lüfte nach Süden.

Aber nun ereignet sich Merkwürdiges; ohne daß es Mephisto merkt, vielleicht durch den Hexenschwarm fortgerissen (Witkowski), werden sie aus der Richtung abgelenkt: „Falsche Richtung, Zug nach Osten“.

So gelangen sie zur Stätte des Hochgerichts. Und hiermit geraten wir wieder auf ein offenbar in der ersten Konzeption schon geplantes Motiv; wir entsinnen uns, daß schon im Urfaust jene Szene „Nacht, Offen Feld.

Fauſt, Mephiſto auf ſchwarzen Pferden daher brauſend", enthalten iſt, die dort (wie auch ſpäter im fertigen erſten Teil) zwiſchen: „Trüber Tag, Feld" und „Kerker" gewaltſam und bedeutungslos eingeſchaltet iſt:

Fauſt: Was weben die dort um den Rabenſtein?

Mephiſto: Weiß nicht, was ſie kochen und ſchaffen.

Fauſt: Schweben auf, ſchweben ab, neigen ſich, beugen ſich.

Mephiſto: Eine Hexenzunft.

Fauſt: Sie ſtreuen und weihen.

Mephiſto: Vorbei, vorbei!

Dieſes dort alſo lediglich als ſtimmungmachendes Motiv verwandte Szenenfragment, hat in dieſem Zuſammenhang einen ganz beſtimmten Zweck. Trotz des „Vorbei" des Mephiſto wird Fauſt unwiderſtehlich angezogen. Es iſt ein ganz anderes Hexentreiben, wie das, was er bisher ſah; düſter und grauenerweckend, wie die Stätte, auf der ſich's abſpielt. Auch hier ein dichtes Gedränge. Rede und Geſang ſchallen an ihr Ohr, ein wilder Chor:

„Wo fließet heißes Menſchenblut,
Der Dunſt iſt allem Zauber gut.
Die grau und ſchwarze Brüderſchaft,
Sie ſchöpft zu neuen Werken Kraft.
Was deutet auf Blut, iſt uns genehm,
Was Blut vergießt iſt uns bequem,
Und Glut und Blut umkreiſt den Reih'n,
In Glut ſoll Blut vergoſſen ſein.

Die Dirne winkt, es iſt ſchon gut,
Der Säufer trinkt, es deutet auf Blut.
Der Blick, der Trank, er feuert an,
Der Dolch iſt blank, es iſt getan.
Ein Blutquell rieſelt nie allein,
Es laufen andre Bächlein drein,
Sie wälzen ſich von Ort zu Ort,
Es reißt der Strom die Ströme fort."

Blutſchuld liegt auf Fauſt, doppelte! der einen iſt er ſich bewußt — Valentin — der andern Ahnung mag bei dieſen grauſigen Worten in ihm aufdämmern.

Was eigentlich dort vorgeht, vermögen ſie nicht zu ſehen; von düſtrer Neugier gepeitſcht, „*erklimmt er einen Baum und erblickt auf glühendem Boden nackt das Idol. Die Hände auf dem Rücken.*" (Hierher gehört offenbar auch die Frage im Paralipomenon 45: „Was für ein hölzern Bild ſie an dem Hals hat, ein heiligs oder ein lebendig's?" Ebenſo wird von hier Geplantem manches für die Erſcheinung Gretchens im Hexenſabbat verwertet ſein.) Fauſts Auge haftet auf der Geſtalt: „*Der Kopf fällt ab, das Blut ſpritzt und löſcht das Feuer. Nacht, Rauſchen. Geſchwätz von Kielkröpfen. Dadurch Fauſt erfährt.*" Alſo: Im plötzlichen Dunkel erfährt Fauſt aus dem Geſchwätz der Geſpenſter (Kielkröpfe) die Deutung deſſen, was er eben geſehen und damit das Schickſal Gretchens.

Und daran reiht ſich dann im aufdämmernden Mor-

gen ganz organiſch die Szene: „Trüber Tag, Feld“ („Im Elend verzweifelnd“).

Damit iſt der Plan Mephiſtos, Fauſt durch abgeſchmackte Freuden abzuziehen und zu betäuben, zunächſt durchkreuzt; in leidenſchaftlichen Selbſtanklagen erwacht die beſſere Natur Fauſts; der Entſchluß, Gretchen, es koſte was es wolle, zu retten, beherrſcht ihn ganz, und Mephiſto, will er ihn nicht ganz verlieren, kann nichts Beſſeres tun, als ſich ſeinen Wünſchen zu fügen.

Dieſe Abſicht Fauſts wird vereitelt durch Gretchen ſelbſt; ſie iſt unfähig die Hand, die ſich ihr zu ſpät rettend entgegenſtreckt, zu erfaſſen. Es iſt aber nicht nur die Umnachtung ihrer Sinne, ſondern ebenſoſehr, ja, in noch höherem Grade, die furchtbare Schuld und die Qualen der Reue und Verzweiflung, die dieſe Umnachtung herbeiführten, die ſie von dem Genoſſen ihrer Schuld trennen, die ein Weiterleben für ſie mit ihm ausſchließen.

Sie hat den Kreis ihres Daſeins in Luſt und Qual durchlaufen, ſie hat durch menſchliche Schuld das höchſte irdiſche Gut, das Leben, verwirkt, kein Menſch kann ſie retten, aber auch kein Menſch und kein Teufel ſie in ihrer tiefen Reue reißen aus den Armen der vergebenden Liebe Gottes.

Während Fauſt unter den Träumen und Vorſtellungen ihres Wahnſinns, welche die ganze Lieblichkeit und Innigkeit ihres Weſens, und zugleich das, was er zerſtört hat, enthüllen, wie unter einer Anklage, die *ſie nicht* ausſpricht, zuſammenbricht, und unfähig zu helfen in

tiefſter Zerknirſchung unſühnbarer Schuld ſich bewußt wird — ‚O, wär ich nie geboren!‘ — bringt die Erſcheinung Mephiſtos in Gretchens umnachtete Seele noch einmal Licht. Was ſie bisher dunkel geahnt, weiß ſie jetzt: es iſt der Böſe ſelbſt, der von dem Geliebten unzertrennlich iſt, und in dieſer blitzartig aufleuchtenden Erkenntnis zerreißt ſie bewußt das letzte Band, das ſie noch mit Fauſt verknüpft: „Heinrich, mir graut's vor dir!“

Wenn im Urfauſt darauf der Böſe, mit ſeinem trotzig-triumphierenden: „Sie iſt gerichtet“ antwortete, und damit die Szene ſchloß, ſo konnte doch auch ſchon in dieſer Faſſung kein Zweifel darüber beſtehen, daß das Wort des Böſen eine Lüge war, wenn es ſich auf ein überirdiſches Gericht bezog. Auch hier war Gretchen ſchon ſeiner Gewalt entronnen, und damit göttlicher Gnade und Vergebung ſicher. Immerhin war es für die Klärung der Situation ein Fortſchritt, daß in der letzten Faſſung dem teufliſchen Triumph, die himmliſche Stimme ſelbſt das: „Iſt gerettet!“ entgegenſetzte, daß durch das „Her zu mir“ des Mephiſto die Trennung zwiſchen Fauſt und Gretchen, noch nachdrücklicher zum Ausdruck kam.

Das Opfer iſt entſühnt durch die Todesmarter der Reuequalen, der Schuldige aber, ſo tief auch er in dieſen Stunden im Anblick ihrer Qualen gelitten, iſt noch im Bann des Böſen, aus dem ihn nur die Tat befreien kann.

III

Der Tragödie zweiter Teil

Erſtes Kapitel

Entſtehungsgeſchichte

Es iſt ein Unglück für die Auffaſſung der ganzen Fauſtidee, daß nach dem Vorbild der erſten Fauſtleſer, die jahrzehntelang nur den erſten Teil des Fauſt kannten, und nach dem Titel „Fauſt, eine Tragödie" nicht anders glauben konnten, als damit ſei das Werk abgeſchloſſen, auch der Durchſchnitts-Fauſtleſer unſerer Tage nach dem verhallenden: „Heinrich, Heinrich," das Buch zuklappt, als ob nun alles in Ordnung ſei; daß nur wenige ſich entſchließen, auch der Tragödie andern Teil in die Hand zu nehmen, und daß wieder von dieſen wenigen die Mehrzahl nach dem erſten Anlauf vor den ſich auftürmenden Rätſeln den Mut verliert und wieder umkehrt und ſich damit tröſtet, der eigentliche Fauſt ſei doch der erſte Teil, der zweite ſei ein Produkt des Alters, nicht organiſch mit

dem erſten verknüpft und mit abnehmender Schöpferkraft und zunehmender Neigung für ſymboliſch-allegoriſche Phantaſieſpiele geſtaltet.

Das iſt aber, jedenfalls in dem erſten Punkte, eine durchaus falſche Vorausſetzung.

Ich habe wiederholt darauf hingewieſen, daß die Hauptmotive des zweiten Teils ſpäteſtens ſchon Ende der achtziger Jahre Goethe klar waren, ja daß wahrſcheinlich die Konzeption der Idee, *Fauſts Erlöſung durch die Tat*, in der erſten Konzeption der Fauſtidee überhaupt mit enthalten war. Wir wiſſen ferner, daß, während Goethe noch an der letzten Ausgeſtaltung des erſten Teiles beſchäftigt war, im September 1800 wichtige Partien aus dem zweiten Teil — der Helena-Handlung — entſtanden ſind.

Mit der Fauſtarbeit überhaupt geriet aber auch die Ausgeſtaltung des zweiten Teils ins Stocken. Als dann 1807 unter Riemers Aſſiſtenz endlich der *erſte Teil* zum Abſchluß gebracht wurde, war das Intereſſe, zunächſt einmal *hiermit* endgültig fertig zu werden, ſo ſtark, daß die Wiederbelebung der Fauſtiſchen Ideen der *Fortſetzung* einſtweilen nicht zugute kam. Immerhin war es doch wohl dieſer Arbeit zuzuſchreiben, daß Goethe im Mai 1808 auf der Reiſe nach Karlsbad mit Riemer über den Inhalt des zweiten Teils des Fauſt ſprach. Weitere Folgen knüpften ſich jedoch nicht daran.

Die nächſte Andeutung einer Beſchäftigung mit der Fortſetzung fällt erſt ins Jahr 1816, (16. Dezember).

Goethe beſchäftigte ſich damals mit der Fortſetzung von Dichtung und Wahrheit und beabſichtigte im achtzehnten Buch, in dem Bericht über ſeine erſte Beſchäftigung mit Fauſt, den Plan zu einer Fortſetzung des Fauſt einzuflechten. Damals entwarf er ein Schema der Fortſetzung des Fauſt, das uns erhalten (und unter den Paralipomena des zweiten Teils als Nr. 63 abgedruckt) iſt, und das in den Grundzügen mit der ſpätern Ausführung übereinſtimmt, aber namentlich gegen den Schluß zu (Helenahandlung) in Einzelheiten vielfach von dieſer abweicht, und vor allem das letzte Schickſal des Fauſt noch ganz im Dunklen läßt. „Fauſt," heißt es, „rächt den Tod ſeines Sohnes und gewinnt große Güter. Indeſſen altert er, und wie es weiter ergangen, wird ſich zeigen, wenn wir künftig die Fragmente, oder vielmehr die zerſtreut gearbeiteten Stellen dieſes zweiten Teils zuſammenräumen und dadurch einiges retten, was den Leſern intereſſant ſein wird."

Beachtenswert iſt hierbei vor allem die daran ſich reihende, für Dichtung und Wahrheit beſtimmte Stelle: „Dergleichen dichteriſche Seltſamkeiten, teils erzählt als Plan und Vorſatz, teils ſtellenweis fertig vorgeleſen, gaben denn freilich eine ſehr geiſtreiche und anregende Unterhaltung."

Wir ſehen daraus, daß Goethe alſo die Anfänge des zweiten Teils auch ſchon in die Frankfurter Zeit, 1775, zurückverlegt. Sicherlich aber waren ſie für dieſen zweiten

Teil damals noch ganz embryoniſch und ſchwerlich über „Vorſatz“ hinaus. Darauf weiſt der Zuſtand der erhaltenen Entwürfe zum zweiten Teil, deren früheſte in die neunziger Jahre zurückgehen, und die zum Teil deutlich ſich als erſte ſchriftliche Skizze darſtellen. Man wird Erich Schmidt recht geben müſſen, wenn er meint, dieſe Erzählung biete „gewiß zum Teil eine Ergänzung alter Intentionen durch die nachſchaffende und verbindende Phantaſie.“

Wie ſchon aus dem Zuſammenhang hervorgeht, hatte Goethe alſo damals den Plan der Fortſetzung aufgegeben, die Maſſen waren erſtarrt, und er dachte höchſtens daran, einige größere Bruchſtücke — etwa in der Art des Fragments von 1790 — noch einmal ans Licht zu ziehen. Es iſt daher kein geringes Verdienſt Eckermanns, daß dieſer, als Goethe ihm im Auguſt 1824 jenes Schema der Fortſetzung von Dichtung und Wahrheit mitteilte, in einer Art Denkſchrift, die Goethe zur Ausführung ermutigen ſollte, gegen eine derartige Publikation des Fauſtplans in der Biographie Bedenken erhob. Eine Entſcheidung, ob der Plan dort mitgeteilt werden ſolle oder nicht, meinte er, ſei erſt dann zu treffen, wenn man die bereits fertigen Bruchſtücke zur Prüfung vor Augen habe, und erſt darüber klar ſei, „ob man überall die Hoffnung einer Fortſetzung des Fauſt aufgeben müſſe oder nicht.“

Es iſt aber ein Irrtum, anzunehmen, Goethe habe ſich ſchon jetzt auf Zureden Eckermanns entſchloſſen,

die Bruchſtücke auszuführen, vielmehr hatten dieſe Erwägungen zunächſt ebenſowenig eine Folge, wie früher die Unterhaltungen, die Goethe mit ſeinem Verehrer, dem Philoſophen Karl Ernſt Schubarth, bei einem Beſuch in Jena, 27. September 1820, über den fragmentariſchen Fauſt und die zu wünſchende Vollendung gepflogen hatte, die Maſſe in Fluß gebracht hatten.

Da ſcheint im Februar 1825, durch ein eigentümliches Zuſammentreffen von zwei Anregungen, der erſte Anſtoß zu einer erneuten, endgültigen Geſtaltung, wenigſtens eines Teiles der Handlung — der Helenahandlung — gegeben zu ſein. Am 25. Februar 1825 erhielt er von dem Hallenſer Philoſophen Herrmann Friedrich Wilhelm Hinrichs in deſſen „äſthetiſchen Vorleſungen über Goethes Fauſt" einen höchſt merkwürdigen Kommentar eines ſtrengen Hegelianers zu dem erſten Teil, den Goethe offenbar mit ſehr gemiſchten Empfindungen aufnahm; und am Abend desſelben Tages vertiefte er ſich mit Eckermann mit großer Innigkeit und Lebhaftigkeit in ein Geſpräch über Byron, deſſen vor Jahresfriſt erfolgter Tod ihn damals tief erſchüttert hatte, und deſſen Perſönlichkeit als Menſch und als Dichter ihn aufs lebhafteſte intereſſierte.

In dieſem Geſpräch, in dem er auch nach Eckermann „unerſchöpflich ſchien", ſcheint ihm plötzlich die Idee gekommen zu ſein, die tragiſche Geſtalt Lord Byrons zu verſchmelzen mit jenem Sprößling Fauſt's und der Helena, der, den Zauberkreis, in dem er nur leben kann, über-

ſchreitend, jählings endet. Denn nun beginnt vom 25. Februar an eine emſige, ununterbrochene Tätigkeit am Fauſt. Zunächſt redaktionelle Roharbeit: Ordnung der vorhandenen Fragmente, bis von Mitte März an die Helena als Stück für ſich zunächſt zur Ausarbeitung und Vollendung vorgenommen, und bis zum 21. Juni 1826 vollendet wird; dann wird mit neu belebter Arbeitsluſt auf die „Antecedenzien der Helena" (d. h. auf vor der Helenahandlung liegenden Teile der Dichtung) zurückgegriffen, und gleicherweiſe auch über die Fortſetzung meditiert und geſchrieben.

Während dieſe Arbeit ununterbrochen als „Hauptgeſchäft" ihn in Atem erhielt, erſchien 1827 (Jahreszahl 1828) im vierten Bande von Goethes Werken, Ausgabe letzter Hand. „Helena klaſſiſch-romantiſche Phantasmagorie, Zwiſchenſpiel zu Fauſt," d. h. das Stück, das dem dritten Akt von Fauſt II entſpricht.

Ein Jahr darauf ward im zwölften Bande der Werke, im Anſchluß an den erſten Teil, der hier zuerſt als „der Tragödie erſter Teil" bezeichnet wurde, ein weiteres Stück des zweiten Teils, der Anfang des erſten Aktes, veröffentlicht. Es reicht bis in den Anfang der zweiten Szene (Luſtgarten) in der es (V. 6036) bei den Worten des Kaiſers:

„Sei ſtets bereit, wenn eure Tageswelt,
Wie's oft geſchieht, mir widerlichſt mißfällt"

mit dem Zuſatz „iſt fortzuſetzen", abbricht.

Der vollſtändige zweite Teil aber erſchien erſt nach ſeinem Tode im einundvierzigſten Band der Ausgabe letzter Hand.

Der letzte Sommer ſeines Lebens hatte der Vollendung dieſes Lebenswerkes gegolten. Aber wenn auch im Auguſt ſchon die letzten, lange offen gebliebenen Lücken im vierten und Anfang des fünften Aktes ausgefüllt waren, ſo blieb doch Goethe noch den ganzen Winter an dem Werk beſchäftigt.

Die letzte, auf Fauſt bezügliche Eintragung ins Tagebuch iſt acht Wochen vor ſeinem Tode. Noch am 24. Januar 1832 notierte er: „Neue Aufregung zu Fauſt in Rückſicht größerer Ausführung der Hauptmotive, die ich, um fertig zu werden, allzu lakoniſch behandelt hatte.“ Am 27. und 29. Januar las er ſeiner Schwiegertochter das Vollendete vor.

Schon im Auguſt hatte er im Hinblick auf den vollendeten Fauſt zu Eckermann geäußert: „Mein ferneres Leben kann ich nunmehr als reines Geſchenk anſehen, und es iſt jetzt im Grunde ganz einerlei, ob und was ich noch etwa thue.“

Am 16. März 1832 erkrankte Goethe, ſein letzter Brief, gerichtet an Wilhelm von Humboldt, diktiert am 17. März, enthält noch ein „Bekenntniß“ (Kuno Fiſcher) über Fauſt: „Es ſind über 60 Jahre, daß die Conception des Fauſt bei mir jugendlich von vornherein klar, die ganze Reihenfolge der Scenen hingegen weniger ausführlich vorlag. Nun habe ich die Abſicht immer ſachte neben mir her

gehen laſſen und nur die mir grade intereſſanteſten Stellen durchgearbeitet, ſo daß im zweiten Teile Lücken blieben, durch ein gleichmäßiges Intereſſe, mit den übrigen zu verbinden. Hier trat nun freilich die große Schwierigkeit ein, dasjenige durch Vorſatz und Charakter zu erreichen, was eigentlich der freiwillig thätigen Natur allein zukommen ſollte. Es wäre aber nicht gut, wenn es nicht auch nach einem ſo lange thätig nachdenkenden Leben möglich geworden wäre, und ich laſſe mich keine Furcht angehen: man werde das Alte vom Neuen, das Spätere vom Früheren unterſcheiden können, welches wir dann den künftigen Leſern zur geneigten Einſicht übergeben wollen."

Die hier angedeuteten eigentümlichen Schwierigkeiten, die bei der Vollendung des Fauſt zu überwinden waren, hat Goethe ein paar Jahre früher, auch Eckermann gegenüber erwähnt. Die Fülle der Produktionskraft, die er noch unter der Arbeit am Divan empfunden, verſagte ſich ihm mehr und mehr. „Am zweiten Teil meines Fauſt kann ich nur in den frühen Stunden des Tages arbeiten, wo ich mich vom Schlaf erquickt und geſtärkt fühle, und die Fratzen des täglichen Lebens mich noch nicht verwirrt haben. Und doch, was iſt es, das ich ausführe! Im allergünſtigſten Fall eine geſchriebene Seite, in der Regel aber nur ſo viel, als man auf den Raum einer Handbreit ſchreiben könnte, und oft bei unproduktiver Stimmung noch weniger."

Es wäre eine falſche Pietät, wenn man leugnen

wollte, daß die Mühe des Alters im zweiten Teil der Dichtung sich nicht bemerklich machte, aber eben so falsch wäre es, die Augen vor der Fülle aller der dichterischen Schönheit und kraftvollen Genialität zu verschließen, die noch an der Schwelle des Grabes der greise Titane in dieser Dichtung ausgeströmt hat; und der ist aufs innigste zu bedauern, der sich durch die mit dem zweiten Teil verwebten symbolischen Rätsel der Dichtung abhalten läßt zu den Quellen echter Poesie vorzudringen, die hier sprudeln.

Zwei Motive aus der Faustsage hat Goethe hier verwertet. Die Zauberkünste am kaiserlichen Hof und das Helena-Motiv; beide hat er aber überhaupt erst zu selbständiger Lebenskraft entfaltet und aus ihnen, in Verbindung mit dem ihm eignen Grundproblem des Faust, die Schlußwendung gestaltet.

Mit diesen rein poetischen Motiven aber, die sich leicht und frei verbinden und entwickeln, hat er ein künstliches, schwer entwirrbares und schwer bewegliches Gefüge von symbolischen und allegorischen Motiven verflochten, die dem Durchschnittsleser den freien, beglückten Einblick in den schönen, planvollen Bau der Hauptdichtung oft verwehren und trüben.

Für Goethe aber ergaben grade diese, aus dem Gedankenkreise seines hohen Alters erwachsenen Motive sich als etwas Natürliches, bei denen schließlich seine Phantasie mit einem gewissen zögernden Behagen verweilte.

Er mochte sich auch um so mehr berechtigt halten,

dem ſymboliſchen Drang hier nachzugeben, als ja ſchon ſehr früh ſich ihm in dem Plan der Fortſetzung, durch die Verwendung des Helena-Motivs, ein Teil der Fauſthandlung ſymboliſch geſtaltet hatte.

Wir wiſſen aus den bisherigen Andeutungen, daß es überhaupt dies Motiv war, das den Kernpunkt für die Ausgeſtaltung des Fauſt gab. Hiermit ward 1800 ſchon begonnen, hier ſetzte 1825 die Arbeit wieder ein, und dieſer Teil erſchien zuerſt als geſchloſſenes Ganze 1827, und Goethe hat damals in einer Selbſtanzeige in „Kunſt und Altertum" (VI 200—203) unter dem Titel „Helena-Zwiſchenſpiel zu Fauſt" über die Bedeutung dieſes Bruchſtücks, innerhalb des Rahmens der Geſamtdichtung, einiges geſagt, das allerdings nicht ſonderlich geeignet war, die damaligen Leſer wirklich aufzuklären, weil Goethe mit Abſicht jedes Eingehens auf Einzelheiten der Verbindungsglieder, das heißt ſowohl der zwiſchen der Kerkerſzene und der Helenahandlung liegenden Szenen, wie der Führung der Handlung nach Helenas Verſchwinden bis zu Fauſts Tod, ſich enthielt. Trotzdem hat dieſe kurze Anzeige inſofern eine beſondere Bedeutung für die innere Geſchichte der Goethiſchen Fauſtdichtung, als Goethe hier zum erſten Mal vor der Öffentlichkeit ſich, wenn auch nur in knappſter Form, über den Plan des zweiten Teils geäußert, dem großen Publikum angedeutet hat, was ihm vorſchwebte. Es heißt da: „Fauſts Charakter auf der Höhe, wohin die neue Ausbildung aus dem alten, rohen Volksmärchen denſelben hervorgehoben hat, ſtellt einen Mann dar,

welcher in den allgemeinen Erdeschranken sich ungeduldig und unbehaglich fühlend den Besitz des höchsten Wissens, den Genuß der schönsten Güter für unzulänglich achtet, seine Sehnsucht nur im mindesten zu befriedigen; einen Geist, welcher deshalb nach allen Seiten hin sich wendend, immer unglücklicher zurückkehrt. — Diese Gesinnung ist dem modernen Wesen so analog, daß mehrere gute Köpfe die Lösung einer solchen Aufgabe zu unternehmen sich gedrungen fühlten." Nachdem er bemerkt, daß auch sein Versuch einer Lösung günstige Aufnahme gefunden, fährt er fort: „. . . Darüber aber mußte ich mich wundern, daß diejenigen, welche eine Fortsetzung und Ergänzung meiner Fragmente unternahmen, nicht auf den naheliegenden Gedanken gekommen sind, es müße die Bearbeitung eines zweiten Teils sich notwendig aus der bisherigen kümmerlichen Sphäre ganz erheben, und einen solchen Mann in höheren Regionen durch würdigere Verhältnisse durchführen."

Ursprünglich hatte übrigens Goethe zur Einführung der Helena eine sehr viel umfangreichere Darstellung geplant, die, ohne allerdings auf den Gesamtplan näher einzugehen, doch alles was auf die Helenaszenen unmittelbar Bezug hatte und für deren Verständnis notwendig erschien, in breitester Ausführlichkeit bringen sollte. Dieser Entwurf, vom 17. Dezember 1826 datiert, ist erhalten (Paralipomenon 123 Nr. 1 Seite 198—212 der Weimarischen Ausgabe). Er ist für die Geschichte

der Fauſtdichtung noch bedeutungsvoller, als die kurze Selbſtanzeige, weil wir hierdurch einen intereſſanten Einblick gewinnen in die Fortſchritte, die die Dichtung ſeit 1816 gemacht hatte. — Entſprechend dem Zweck einer Einleitung zu der Helena, ſetzt hier die Erzählung ein mit Fauſts Anweſenheit am Kaiſerhofe. Die Beſchwörung der Helena. Paris Erſcheinung. Fauſts Eingreifen. (alles ſehr anſchaulich beſchrieben). Mephiſtos Verlegenheit Fauſts Drängen gegenüber. Seine Ausflucht um ihn hinzuhalten. Der Beſuch bei Wagner, der Homunculus, und dann, ſchon ziemlich detailliert, die Schilderung der klaſſiſchen Walpurgisnacht (von der 1816 ja noch keine Erwähnung!) bis zu der erlangten Gewährung der Rückkehr der Helena unter beſtimmten Bedingungen.*)

Offenbar um dem Intereſſe bei einer künftigen Ausführung nicht zu viel vorweg zu nehmen, ward dann aber ſchließlich dieſe Einleitung durch die kurze Selbſtanzeige erſetzt.

Zweites Kapitel

Ariel. Szenen am Kaiſerhof

Wie der erſte, ſo wird auch der zweite Teil durch eine Art Prolog eröffnet: „Anmutige Gegend,

*) Vergl. darüber unten S. 351.

Fauſt auf blumigen Raſen gebettet, ermüdet, unruhig, ſchlafſuchend. Dämmerung. Geiſterkreis ſchwebend bewegt, anmutige kleine Geſtalten." Ein innerer ſeeliſcher Vorgang in Anſchauung umgeſetzt! Ganz aus der Goethiſchen Empfindung heraus iſt es die Natur ſelbſt, im Blütenkranz des Frühlings, verkörpert in Ariels Elfengeſtalt, die ſich des von Schuld und Reue gefolterten und gequälten Menſchen liebend erbarmt, ihm zu Hilfe kommt:

„Die ihr dies Haupt umſchwebt im luft'gen Kreiſe,
Erzeigt euch hier nach edler Elfen Weiſe,
Beſänftiget des Herzens grimmen Strauß,
Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile,
Sein Innres reinigt von erlebtem Graus."

In höchſter Prägnanz der Zeit wie dem Weſen nach wird dieſe Tröſtung geboten: Im Schlaf ſoll er nicht nur vorübergehend Vergeſſen finden, ſondern „im Tau aus Lethes Flut" gebadet ſoll er aus erquickendem Schlummer erſtehen, als ein neuer Menſch, der von der Vergangenheit frei geworden iſt, zurückgegeben „dem heiligen Licht". Und zeitlich iſt die Prägnanz aufs höchſte geſteigert indem in den vier Strophen des Elfenchors, die nun Fauſtens Schlummer einleiten und begleiten in vier Pauſen den römiſchen Vigilien entſprechend, die Nacht vom dämmernden Abend bis zum erſten Erglühen der Morgenröte vor uns eilend vorüberſchwebt in wechſelnden Stimmungen und Stimmen deren Harmonie der Friede

iſt. Je näher der Tag rückt, deſto heller, eindringlicher klingen in dieſe weichen Mollakkorde tatweckende, zu neuem Leben rufende Stimmen wie Fanfaren herein:

„Fühl es vor! Du wirſt geſunden;
Traue neuem Tagesblick.
Täler grünen, Hügel ſchwellen,
Buſchen ſich zu Schattenruh;
Und in ſchwanken Silberwellen,
Wogt die Saat der Ernte zu."

bis zum Schluß:

„Schlaf iſt Schale, wirf ſie fort!
Säume nicht, dich zu erdreiſten,
Wenn die Menge zaudernd ſchweift;
Alles kann der Edle leiſten,
Der verſteht und raſch ergreift."

Vor dem Geräuſch des tatfrohen Tages aber verſtummen die Stimmen der Natur, die den Einſamen, den Müden und Beladenen hold iſt. Neue Liebe, neues Leben dämmern auf.

Das Werk iſt gelungen, die Seele iſt frei geworden: „Des Lebens Pulſe ſchlagen friſch lebendig."

Auch hier hören wir — nicht direkt, aber aus Fauſts Worten — wie im erſten Teil, die Stimme jenes ſchöpferiſchen Erdgeiſtes, der Verkörperung der lebensſchaffenden, unermüdlich wirkenden Kräfte:

„Du Erde, warſt auch dieſe Nacht beſtändig
Und atmeſt neu erquickt zu meinen Füßen,

Beginnest schon mit Lust mich zu umgeben,
Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben."

Ein anderer Faust spricht zu uns, als im ersten Teil, ein Mann der Tat, an dem das Wort wahr geworden oder im Begriff ist, wahr zu werden:

„Und wenn Natur dich unterweist,
So geht die Seelenkraft dir auf,
Wie spricht ein Geist zum andern Geist."

Und wenn jener vom Glanz der Erscheinung der schöpferischen Naturkraft, wie sie sich im Erdgeist verkörperte, geblendet das Antlitz barg — „Weh', ich ertrag dich nicht," — so ist diesem der unverhüllte Sonnenglanz zwar auch physisch unerträglich:

„Und, leider schon geblendet,
Kehr ich mich weg, vom Augenschmerz durchdrungen,"

aber, wenn er dann dies auf seelische Erfahrungen übertragend:

„So ist es also, wenn ein sehnend Hoffen
Dem höchsten Wunsch sich traulich zugerungen,
Erfüllungspforten findet flügeloffen;
Nun aber bricht aus jenen ewigen Gründen
Ein Flammenübermaß, wir stehn betroffen;
Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!

Iſt's Lieb? Iſt's Haß? die glühend uns umwinden,
Mit Schmerz und Freuden wechſelnd ungeheuer,
So daß wir wieder nach der Erde blicken,
Zu bergen uns im jugendlichſten Schleier"

einen Augenblick ſchwärmender Reſignation ſich hinzugeben ſcheint, ſo ſcheucht er ſofort die lähmende Weichheit von ſich:

„So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!"

Im brauſenden Waſſerfall, der in toſender Wildheit ſich von den Felſenklippen ſtürzt und dann im tollſten Wirbel das ewige Licht in bunten Farben widerſpiegelt, leuchtet ihm das Bild des wahren, aufs höchſte raſtlos drängenden Lebens der Tat:

„Der ſpiegelt ab das menſchliche Beſtreben.
Ihm ſinne nach, und du begreifſt genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben!"

Das iſt der Eingangsakkord zu dem zweiten Teil der Dichtung, deſſen Inhalt ſchon jene alte Skizze zuſammenfaßte als: „Tatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtſein, Schönheit." —

In jener, für die Fortſetzung von Dichtung und Wahrheit niedergeſchriebenen Planſkizze des zweiten Teiles, war ein etwas anderer Eingang vorgeſehen. Auch hier ſollten Geiſter den „ſchlafenden" Fauſt (nicht erſt „einſchlafenden") umſchweben, und ihm „in ſichtlichen Symbolen und anmutigen Geſängen die Freuden der Ehre,

des Ruhmes, der Macht und Herrschaft vorspiegeln", sie sollten „in schmeichelnde Worte und Melodieen ihre eigentlich ironischen Anträge verhüllen".

In der Ausführung ist, wie wir eben sahen, von diesem Plane nur die äußere Szenerie geblieben. Die Szene selbst hat einen neuen und tiefern Inhalt bekommen. Es sind nicht mehr neckische Truggeister, die hier das Wort führen, kein Spiel der Hölle, das ihn tiefer zu umgarnen bestimmt ist, sondern hier klingen schon jene reineren, auf die endliche Befreiung hinweisenden Töne hinein, die aus der höheren Welt kommen. Es ist ein inneres Erlebnis Faustens, mit einem Wort, an dem Mephisto weder innerlich noch äußerlich Teil hat.

Im alten Plan, in dem diese Szene in Fausts Gemach gedacht war, sollte unmittelbar im Anschluß daran Mephisto zu ihm treten, um diese Stimmung ausnutzend, ihn auf den Reichstag in Augsburg zu locken; weiter waren hier ein ausführliches Gespräch zwischen beiden über diesen Plan, seine Ausführung mittels Fausts Mantel, und dann in Augsburg wieder zwischen Faust und Mephisto Szenen vorgesehen, in denen dieser noch einmal in seine „früheren abstrusen Spekulationen und Forderungen" verfallen, und schließlich dem Mephisto für das Erscheinen bei Hofe allerlei „wunderbare Bedingungen" stellen sollte.

Dadurch wäre ja allerdings eine größere Kontinuität der Handlung gewahrt, nicht nur zwischen dem ersten

und zweiten Teil, ſondern vor allem auch zwiſchen dieſer Eingangsſzene und Fauſts Auftreten am kaiſerlichen Hof. Aber es ſpringt doch in die Augen, wie ungeheuer die Dichtung in der letzten Geſtaltung gewonnen hat. So unvermittelt da zunächſt Fauſt in der neuen Umgebung, in der kaiſerlichen Pfalz, erſcheint, die fehlenden äußern Bindeglieder werden reichlich aufgewogen durch dieſen Eingangsakkord, der das ganze Problem in poetiſcher Schönheit ohnegleichen, und in allerhöchſter Reinheit und Klarheit uns vor die Seele ſtellt.

Mummenſchanz

Die Szenen am kaiſerlichen Hof bilden den Inhalt des erſten Aktes. Es bedürfte aber gar nicht der äußeren Akteinteilung, um ſofort erkennen zu laſſen, wie wir im zweiten Teil trotz aller ſpäter vordringenden ſymboliſch-allegoriſchen Einſchiebſel und Verſchleierungen, es mit einem planmäßig, kunſtgerecht aufgebauten Drama zu tun haben, in dem alle einzelnen, zur Verwendung kommenden Motive wie die Glieder einer Kette ſich ineinander fügen.

Im erſten Teil kommen eigentlich nur zwei zu Wort, Fauſt und Gretchen, in gewaltigen, lyriſch-dramatiſchen Enthüllungen und Offenbarungen ihres innerſten Gemütslebens in wechſelnden, äußerlich verhältnismäßig loſe miteinander verknüpften Situationen und Szenen; alles übrige, Mephiſto nicht ausgenommen, iſt dazu nur Begleitakkord.

Im zweiten Teil wird uns das Weltbild gezeigt, in dem Faust wohl die Hauptfigur, aber nicht die einzige ist; wird eine Weltbegebenheit vorgeführt, in der auch da wo er das Wort führt, Faust und sein Handeln nur als Teil einer großen Aktion der Menschheit erscheint; wir machen in ihm und mit ihm eine Entwickelungsphase moderner Kultur durch, in der zuweilen sein Persönliches sich fast zu verlieren scheint in das Typische. Und doch ist immer der leitende Faden festgehalten, ja ist in dem logischen und zeitlichen Zusammenschluß der Akte und Szenen ein ungleich strafferes Gefüge erzielt. Wo von der Hauptsache und dem Hauptwege abgewichen und in Episoden gezögert wird, geschieht es nicht wie im ersten Teil, aus innerem, unwiderstehlichem Überschwang der Leidenschaften, der Empfindung, die sich in die gewöhnlichen Grenzen nicht zwingen läßt, sondern aus einer freischaltenden künstlerischen Laune, die auf einen Augenblick es gelüstet, das Spiel zu unterbrechen und in einem phantastisch-symbolischen Intermezzo von der strengen künstlerischen Arbeit, der Herausarbeitung eines Menschenschicksals auf dem Hintergrunde einer großen Weltbegebenheit, ein wenig auszuruhen.

Im zweiten Teil fühlt man verhältnismäßig selten sich veranlaßt, die Frage aufzuwerfen, welchen besondern Zweck in der Konstruktion des dramatischen Aufbaus erfüllt diese oder jene Szene. Hier verrät schon die Gliederung des Stoffes in fünf Akte von vornherein eine stärkere, bewußtere organisatorische Hand des Drama-

tikers, in deſſen Verfahren wir etwas von Schillers Einfluß zu ſpüren vermeinen; und ſo ungleich bewegter und reicher der menſchliche und ſzeniſche Apparat iſt, mit dem gearbeitet wird, ſo erſcheint doch hier die Einheit der Handlung ungleich ſtrenger gewahrt als im erſten Teil.

Ganz von ſelbſt ſchließt ſich daher auch meine Paraphraſe im Folgenden an dieſe dramatiſche Gliederung an; von der Betrachtung des dramatiſchen Aufbaus, der Form, ausgehend, werden wir auch am leichteſten und ſchnellſten den Kern und Weſensgehalt der Dichtung im ganzen, wie in ihren einzelnen Teilen erfaſſen.

Der erſte Akt gibt die Expoſition, die Einführung Fauſts am Kaiſerhof; veranſchaulicht die Mittel, durch die zunächſt Mephiſto, dann Fauſt dort feſten Fuß faſſen und, anfangs mit Mißtrauen oder doch Gleichgültigkeit aufgenommen, ſchnell Intereſſe erwecken und Vertrauen erobern.

Der Akt ſelbſt wieder zerfällt in zwei große Szenengruppen, deren erſte in der Schaffung des Papiergeldes ihren Höhe- und Zielpunkt erreicht, während die zweite in der Beſchwörung und Erſcheinung der Helena gipfelt.

Die erſte, durchſtrahlt von einer unendlichen innigen Heiterkeit und überquellend von Witz, Laune und Humor, wirkt wie eine Ouvertüre; viele von den Stimmen und Motiven, die im weitern Verlauf eine Rolle ſpielen, klingen hier teils einzeln, teils im Chor ſchon an und vor; und auch darin gleichen dieſe buntbewegten Szenen einer Ouvertüre, daß der Held des Dramas in ihnen wohl

auftaucht, aber nur als flüchtige Erſcheinung im Chor und ohne inneren perſönlichen Anteil an dem, was ſich begibt.

Eine Haupt- und Staatsaktion zunächſt. „Saal des Thrones. Staatsrat in Erwartung des Kaiſers.“ Feierliche Trompetenſtöße verkünden das Nahen der Kaiſerlichen Majeſtät, die, vom prächtig gekleideten „Hofgeſinde“ umgeben, den Thron beſteigt. Aber ſchon die erſten Worte, die an dieſer erhabenen Stelle geſprochen werden, verraten, daß in dieſem prunkhaften Ernſt dem Humor als gleichberechtigten Faktor in Entſcheidung über wichtigſte Lebens- und Staatsfragen neben der Weisheit ein Platz reſerviert iſt: „Den Weiſen ſeh' ich mir zur Seite, allein wo iſt der Narr geblieben?“

Es iſt ein Hoftag, wie ihrer im heiligen römiſchen Reich deutſcher Nation im Laufe der Jahrhunderte gar manche gehalten wurden. Ein Rendezvous der Unzufriedenen und Mißvergnügten, ein Rendezvous der Klagen und Forderungen, denen des Reichesoberhaupt ziemlich wehrlos, aber auch ziemlich gelaſſen gegenüberſteht. Die Quinteſſenz aller der Fehler und der Tugenden des alten römiſchen Kaiſertums deutſcher Nation erſcheint in dieſer lebensfrohen, unendlich liebenswürdigen und humorvollen Perſönlichkeit des Kaiſers verkörpert, der gern alle glücklich machen und allen gerecht werden möchte, und deſſen Staatskunſt im weſentlichen darin beſteht, freundlich zuzuhören und Verantwortung und Entſcheidung auf andere Schultern abzuwälzen. Und nun gar am Vorabend des

Karnevals sich mit Staatsgeschäften zu beschweren, erscheint ihm fast als Unrecht:

„Doch sagt, warum in diesen Tagen,
Wo wir der Sorgen uns entschlagen,
Schönbärte mummenschänzlich tragen
Und Heitres nur genießen wollten,
Warum wir uns ratschlagend quälen sollten?
Doch weil ihr meint, es ging nicht anders an,
Geschehen ist's, so sei's getan!"

Die Verkörperung liebenswürdiger, romantischer Schwäche, aus deren Munde es auch gar nicht frivol klingt, wenn sie, nachdem Kanzler, Heermeister, Schatzmeister und Marschall in den schwärzesten Farben die öffentliche Not geschildert und beklagt, und in den beweglichsten und dringlichsten Tönen Abstellung verlangt „nach einigem Nachdenken" nichts anderes zu antworten weiß, als mit der drolligen Frage „Sag, weißt du Narr nicht auch noch eine Not?"

Es ist der Teufel selbst im Narrengewand, dem er diese Frage vorlegt; Mephisto, der in der Maske des Narren sich eingedrängt und schnell den leeren Platz an des Kaisers Seite ausgefüllt hat. In dem Rat, den nun der Befragte statt einer Antwort gibt — dem Rat, der den Einschlag der dramatischen Haupthandlung bedeutet und einleitet — in dem Rat, und mehr noch in der Aufnahme, die er findet, dem Entsetzen der zünftigen Staatsweisheit über das hergelaufene Abenteurertum, das mit dem Schlagwort „Natur und Geist" glaubt,

politiſche Schäden heilen zu können, das ſich unberufen zwiſchen und vor die geborenen Stützen des Thrones drängt —, „Kaiſers alten Landen" ſagt der Kanzler

„Sind zwei Geſchlechter nur entſtanden,
Sie ſtützen würdig ſeinen Thron:
Die Heiligen ſind es, und die Ritter;
Sie ſtehen jedem Ungewitter
Und nehmen Kirch' und Staat zum Lohn.
Dem Pöbelſinn verworrner Geiſter
Entwickelt ſich ein Widerſtand,
Die Ketzer ſind's! die Hexenmeiſter!
Und ſie verderben Stadt und Land" —

klingt wohl eine Reminiszenz an, aus jenen Tagen, wo der Doktor Goethe aus Frankfurt in Weimar erſchien, und der fremde bürgerliche Poet ohne Rang und Titel zum Entſetzen der zünftigen Hof- und Beamtenkreiſe im Sturm der vertraute Ratgeber und Freund des Herzogs wurde. Und die ſcharfe Antwort Mephiſtos, der hier, wie überhaupt häufig im zweiten Teil, nicht als Diabolus, ſondern als Vertreter der überlegenen Kritik das Wort führt, ſcheint mir nicht minder wie eine poſthume Abſage an jene von Görtz und von Kalb, die dem Hexenmeiſter aus Frankfurt auch noch in den erſten Jahren ſeiner Verwaltungstätigkeit das Leben ſchwer machten:

„Daran erkenn' ich den gelehrten Herrn!
Was ihr nicht taſtet, ſteht euch meilenfern;

Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar;
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr sei nicht wahr;
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht;
Was ihr nicht münzt, das, meint ihr, gelte nicht." —

Ist schon durch diesen Eingang der Staatsszene mit ihren humoristischen Streiflichtern und weiten Ausblicken auf ganze Kulturepochen und weltgeschichtliche Entwickelungen, Staats- und Gesellschaftsprobleme, auch der letzte Hauch jener im engsten Kreis gebundenen Leidenschaft, die Faust im ersten Teil in der Dumpfheit festhielt, verflogen, so ergießt sich vollends, mit dem scheinbar als Intermezzo eingeschalteten Karneval, (der aber in Wahrheit, wie sich schließlich herausstellt, ein wichtiges Glied in der Kette bildet, weil es Faust mit dem Kaiser zusammenführt,) ein leuchtender Strom von Lebensfreudigkeit und Tatfreudigkeit im Großen vor unsern Blicken. Ein Ausblick ins Leben von den Höhen, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual. Selbst das Gräßlichste erscheint in freundlicher Gestalt: auch die Furien sind „hübsch, wohlgestaltet, freundlich, jung an Jahren". Furcht und Hoffnung erscheinen von der Klugheit gebändigt und alles gekrönt von der Siegerin, die alles überwindet, der „Göttin aller Tätigkeit". Der hämisch grinsende Neid aber in der Maske des Zoilo-Thersites muß, von des Herolds Stab aufs Haupt getroffen, entweichen.

So in gehobenster Stimmung ist alles vorbereitet, um aus dem tändelnden Scherz hinüber geleitet zu wer-

den in höhere Regionen, wo auf die Freude ein Abglanz höherer Weihe fällt. Der Herold, aus dem wir gelegentlich Mephistos Stimme zu hören vermeinen, der Herold, der bisher allen Erscheinungen als eingeweihter, vertrauter und berufener Geleiter und Einführer gedient, stutzt vor der neuen Erscheinung:

„Die Bedeutung der Gestalten
Möcht' ich amtsgemäß entfalten.
Aber was nicht zu begreifen,
Wüßt' ich auch nicht zu erklären . . .
. . . Seht ihr's durch die Menge schweifen?
Vierbespannt ein prächtiger Wagen
Wird durch alles durchgetragen;
Doch er teilet nicht die Menge,
Nirgend seh' ich ein Gedränge;
Farbig glitzert's in der Ferne,
Irrend leuchten bunte Sterne,
Wie von magischer Laterne,
Schnaubt's heran mit Sturmgewalt.
Platz gemacht! mich schaudert's!"

Faust kommt als Gott Plutus selbst auf dem von geflügelten Drachen gezogenen Wagen. Und die Zügel führt, wie das Wort, der „Knabe Lenker":

„Herold auf! nach deiner Weise,
Ehe wir von euch entfliehen,
Uns zu schildern, uns zu nennen;

Denn wir ſind Allegorien,
Und ſo ſollteſt du uns kennen."

Ja, es iſt Gott Plutus, des Reichtums Gott ſelber, der im Prunk daher kommt — „der hohe Kaiſer wünſcht ihn ſehr" — Den Wagen aber lenkt die holdſeligſte Allegorie, die je eine Dichterphantaſie geboren.

„Bin die Verſchwendung, bin die Poeſie;
Bin der Poet, der ſich vollendet,
Wenn er ſein eigenſt Gut verſchwendet.
Auch ich bin unermeßlich reich,
Und ſchätze mich dem Plutus gleich,
Beleb' und ſchmück' ihm Tanz und Schmaus,
Das, was ihm fehlt, das teil ich aus."

Die Gaben, die dieſe holde Verkörperung des Reichtums ſpendet, ſind die Gaben der Phantaſie. Der blöden Menge, die nach den ausgeſtreuten Schätzen haſcht, im Wahn, körperlichen Wert zu faſſen, zerrinnen ſie unter den Händen wie Hexengut oder verwandeln ſich in Fratzen. Die größten Gaben aber, die er ausgeteilt, die blitzenden Flämmchen, wie wenige wiſſen ſie zu würdigen und zu halten!

„Auf dem und jenem Kopfe glüht
Ein Flämmchen, das ich angeſprüht,
Von einem zu dem andern hüpft's,
An dieſem hält ſich's, dem entſchlüpft's,
Gar ſelten aber flammt's empor,
Und leuchtet raſch in kurzem Flor;

Doch vielen, eh' man's noch erkannt,
Verlischt es, traurig ausgebrannt."

Streng genommen paßt diese Allegorie, die Verkörperung der dichterischen Phantasie, die als solche wieder ein anmutiges Sinnbild der Verschwendung ist, nicht recht auf den Wagen des Gott Mammons, auf dem hintendrauf Mephisto in der Maske des Geizes thront. Noch weniger das eigentümlich zärtlich innige Verhältnis, in dem der Genius des Guten und Schönen gerade zu dem Gott des Reichtums steht. Die Verbindung ist sehr lose. Es ist aber auch hier — worauf meines Erachtens nie genügend Gewicht gelegt wird, — vom Dichter bewußt, in freischaltender poetischer Laune, wieder einmal ein ganz persönliches Motiv eingeschaltet, auf die Gefahr hin, dadurch das zarte allegorische Gespinnst zu verwirren oder zu zerreißen.

Wenn man aus der Aufnahme der von Mephisto als Fausts Diener entwickelten Ideen Nachklänge persönlicher Erfahrungen aus erster Weimarer Zeit heraushören konnte, so müssen wir dies hier in noch gesteigertem Maße konstatieren. So wie hier im Mummenschanz Faust sich unter der Maske des Gott Plutus versteckt, so birgt sich unter diesen beiden Masken wieder Goethe selbst, verschmilzt Goethe mit Faust: nicht der Gott des Reichtums, nicht Faust führt das Wort, sondern Goethe; nicht Plutus, nicht Faust gilt die Frage des Knaben Lenker (der Phantasie) sondern dem Dichter Goethe:

„Hast du mir nicht die Windesbraut,
Des Viergespannes anvertraut?

Lenk' ich nicht glücklich wie du leiteſt?
Bin ich nicht da, wohin du deuteſt?
Und wußt ich nicht auf kühnen Schwingen
Für dich die Palme zu erringen?
Wie oft ich auch für dich gefochten,
Mir iſt es jederzeit geglückt;
Wenn Lorbeer deine Stirne ſchmückt,
Hab' ich ihn nicht mit Sinn und Hand geflochten?"

Dieſe Worte ſind unverſtändlich an den Gott des Reichtums gerichtet, unverſtändlich an Fauſt, aber lebendig und tief die Situation des jungen Goethe erfaſſend, der nach Weimar kommt, ebenſo wie Fauſtens Antwort:

„Wenn's nötig iſt, daß ich dir Zeugnis leiſte,
So ſag' ich gern: biſt Geiſt von meinem Geiſte,
Du handelſt ſtets nach meinem Sinn,
Biſt reicher als ich ſelber bin.
Ich ſchätze deinen Dienſt zu lohnen,
Den grünen Zweig vor allen meinen Kronen.
Ein wahres Wort verkünd' ich allen:
Mein lieber Sohn, an dir hab' ich Gefallen."

Und noch deutlicher vielleicht wird dies Perſönlich-Goethiſche in den Worten, mit denen Fauſt-Plutus den Knaben Lenker, nachdem die Schätze vom Wagen gehoben, verabſchiedet:

„nun friſch zu deiner Sphäre!
Hier iſt ſie nicht! Verworren, ſchäckig, wild,
Umdrängt uns hier ein fratzenhaft Gebild.

Nur wo du klar ins holde Klare ſchauſt,
Dir angehörſt, und dir allein vertrauſt,
Dorthin, wo Schönes, Gutes nur gefällt,
Zur Einſamkeit! — da ſchaffe deine Welt."

Und wenn auch in den folgenden Worten des Knaben Lenker wieder nachdrücklich in geiſtvollen Wendungen die Beziehungen zwiſchen der Phantaſie und dem Gott des Reichtums antithetiſch betont werden, ſo iſt doch ſein letzter Abſchiedsgruß wieder an den Dichter gerichtet, der in neuen Pflichtenkreis gebannt iſt:

„So lebe wohl! Du gönnſt mir ja mein Glück;
Doch liſple leiſ', und gleich bin ich zurück."

An dieſes Intermezzo im eigentlichſten Sinne ſchließt ſich wieder Mummenſchanztreiben in neuen Formen und Farben; aber in die ſonnige Heiterkeit miſcht ſich jetzt — entſprechend den beiden nun im Mittelpunkt agierenden Perſönlichkeiten Fauſt und Mephiſto — ſymboliſch Zauberhaftes und zyniſch Freches.

Das Blendwerk der leuchtenden Mammonsſchätze entflammt die Menge zu ernſter Begierde; ein neues Blendwerk, ſprühende Flammen, ſcheuchen die toſenden, drängenden Scharen zurück, während der Geiz — Mephiſto — aus der Maskenrolle, aber diesmal nicht aus der Satansrolle fallend, mit den Frauen derbſte Maskenſcherze treibt, gleich einem Pulcinell vom römiſchen Karneval. Dieſe Scherze aber, ſo bedenklich ſie dem Herold erſcheinen,

„Der Schalk erweiſt ſich übelfertig,
Ich fürchte, daß er ſich ergetzt,
Wenn er die Sittlichkeit verletzt,
Dazu darf ich nicht ſchweigſam bleiben"

ſind harmlos im Vergleich zu einer neuen Erſcheinung die ſich ankündigt, die im Taumel ausgelaſſenſter Lebensfreude Tod und Vernichtung in ihrem Schoß trägt, wenn auch wieder nur als Gaukelſpiel. Die Worte Fauſts:

„Er ahnet nicht, was uns von außen droht,
Laß ihn die Narrenteidung treiben,
Ihm wird kein Raum für ſeine Poſſen bleiben;
Geſetz iſt mächtig, mächtiger iſt Not"

beziehen ſich natürlich zunächſt auf den herandrängenden Maskenzug des großen Pan, in deſſen Maske, der Menge unbekannt, der Kaiſer ſelbſt verborgen iſt, und deſſen jäher Übermut wenige Augenblicke ſpäter in grimmſte Todesangſt ſich wandeln ſoll, indem das feuergefährliche Koſtüm von Werg und Flachs und Hanf an der Flammenquelle des Truggoldſchatzes Feuer fängt, und das Feuer Pan und ſein Gefolge und den ganzen Saal zu verſchlingen droht. — Aber ſo ſehr ich immer wieder warnen möchte, zu viel ſymboliſche Deutung in Worte und Handlungen hineinzulegen, ſo glaube ich doch, daß ähnlich wie bei dem Zwiſchenſpiel mit dem Knaben Lenker, hier, wenn auch nicht Perſönliches, wohl aber allgemein Politiſches hineinſpielt. Ich höre eine Reſonnanz der großen politiſchen Umwälzungen und Erſchütterungen, die Europa im

letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erfuhr, heraus, wenn Fauſt-Plutus das Wort ſpricht: „Geſetz iſt mächtig, mächtiger iſt Not.“ Nur darf man nicht, wie das ſo häufig geſchieht, nun ein ſo aufblitzendes Symbol gleich feſthalten und bis in alle Details ausbeuten und ausdeuten wollen, und gar das ganze wilde Flammengaukelſpiel, das folgt, wo im Brand der Kaiſer und die Seinen in tödlichſte Gefahr geraten, auf die große Revolution oder gar auf eine ahnende Antizipation der Julirevolution deuten! Und vor allem würde ich es für verfehlt halten, als der große Pan mit ſeinem Gefolge naht und ein Geſang und Getümmel erſchallt:

„Das wilde Heer, es kommt zumal
Von Bergeshöh' und Waldestal,
Unwiderſtehlich ſchreitet's an:
Sie feiern ihren großen Pan.
Sie wiſſen doch was keiner weiß,
Und drängen in den leeren Kreis.“

Den Worten Fauſtens:

„Ich kenn' euch wohl und euren großen Pan!
Zuſammen habt ihr kühnen Schritt getan.
Ich weiß recht gut, was nicht ein jeder weiß
Und öffne ſchuldig dieſen engen Kreis.
Mag ſie ein gut Geſchick begleiten!
Das Wunderlichſte kann geſchehn;
Sie wiſſen nicht, wohin ſie ſchreiten,
Sie haben ſich nicht vorgeſehn“

einen andern Sinn unterzulegen, als den, daß er um das Geheimnis des großen Pan (daß es der Kaiser ist) weiß, und daß er die Gefahr, der sich diese Schar in dem engen Kreis bei den lodernden Flammen aussetzt, voraussieht und weiß. Das Flammengaukelspiel selbst aber, in dem der Kaiser und die Seinen vom Feuer erfaßt, rettungslos verloren erscheinen, ist Goethe wohl als poetisch grausiges Motiv unmittelbar nahe gebracht worden durch die schreckliche Katastrophe im Jahre 1810 beim Ballfest des Fürsten Schwarzenberg in Paris, und durch den Bericht über ein ebenso unglücklich ausgehendes Maskenfest am Hofe Karls IV. von Frankreich 1394, den Goethe aus Gottfrieds Chronik kannte.

Mit der Scheinkatastrophe und mit der Besänftigung des gespenstischen Elements ist das phantastisch-bunte Faschingsspiel beendet, das in seiner letzten Wendung den Zweck erfüllt hat, Faust als vielgewandten Magier am Kaiserhofe einzuführen.

Die folgende Szene „Lustgarten". „Morgensonne", in der wir Faust und Mephisto als zu Gnaden aufgenommene Fremdlinge unter dem Gefolge des Kaisers erblicken, eröffnet sofort die Perspektive auf ein ernsteres und reiches Gebiet der Tätigkeit. Gleich jenen Goldmachern und Nekromanten, den Cagliostro, Schröpfer und Konsorten, die noch zu Goethes Lebzeiten an den Fürstenhöfen als Inhaber geheimer Wissenschaften eine Rolle spielten und einen oft sehr bedenklichen Einfluß, wenn nicht auf die Politik, so doch auf die Finanz-

wirtschaft der Staaten gewannen, ist auch Faust im Begriff, sich Gunst und Vertrauen zu erringen durch ein Heilmittel für die kranken Finanzen: das Papiergeld. Laws Finanzoperationen und die Assignatenwirtschaft schweben dabei vor. Greift somit in der vor unsern Augen in packender Anschaulichkeit sich äußernder Wirkung des neuen Projekts ein Motiv, ernst und bedeutungsvoll für Fausts fernere Laufbahn nicht nur, sondern auch für die moderne Kulturentwickelung überhaupt, in den Gang des Dramas ein, so überrascht und erheitert zugleich der Bericht, den wir über die Vorgeschichte dieser Operation erfahren, weil er so ungemein charakteristisch für diesen Kronenträger ist: Mitten im buntesten Treiben des Karneval, im Maskenkostüm, hat der große Pan die Urkunde unterzeichnet, die eine solche Umwälzung hervorzubringen bestimmt ist.

Drittes Kapitel

Helenamotiv. Homunculus. Klassische Walpurgisnacht

Ist in den vorangegangenen Szenen der Grund gelegt zu Faustens Macht- und Vertrauensstellung am Kaiserlichen Hof, so bringt die folgende Szenengruppe uns wieder in den Kreis der persönlichen Erlebnisse Fausts. Goethe selbst hat einmal Eckermann gegenüber (6. Juni

1831) als den Schlüſſel zu Fauſts Rettung die Verſe bezeichnet:

„Gerettet iſt das edle Glied
Der Geiſterwelt vom Böſen,
Wer immer ſtrebend ſich bemüht,
Den können wir erlöſen;
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die heilige Schar
Mit herzlichem Willkommen,"

und hinzugefügt: „in Fauſt ſelber eine immer reinere Tätigkeit bis ans Ende und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe."

Es iſt klar, daß bei dieſer ſittlichen Läuterung des Fauſt, die den Grundgedanken und das Endziel des zweiten Teils bildet, gerade das Motiv, das Goethe im zweiten Teil dichteriſch am meiſten beſchäftigte, das Helenamotiv, ein rein äſthetiſches Problem darſtellend, die ganze moderne Menſchheit, die Verſchmelzung des Romantiſchen mit der Antike ſymboliſierend, eine gewiſſe Hemmung und Verwirrung in den Plan und das Gefüge des Ganzen bringen mußte, ſowohl an ſich, wie durch den zur Verſinnbildlichung dieſer Idee ins Werk geſetzten komplizierten Apparat; vor allem auch dadurch, daß zur Verſinnbildlichung des eigentümlich ſchönen, echt Goethiſchen Gedankens, daß Helena kein Höllengeiſt iſt, ſondern als Urbild antiker Schönheit im Orkus weilend durch die tiefe Sehnſucht und die Kraft der Begeiſterung

zu neuem Leben ans Tageslicht gerufen wird, die klaſſiſche Walpurgisnacht als ein an ſich organiſcher aber mit zahlloſen unorganiſchen Elementen durchſetzter Beſtandteil in die Dichtung eingeſchaltet, eingearbeitet wurde.

Der Einfädelung und Durchführung des Helenamotivs iſt alſo eine beſondere Aufmerkſamkeit zu ſchenken.

Der Kaiſer und der Hof verlangen Helena und Paris „das Muſterbild der Männer ſo der Frauen, in deutlichen Geſtalten . . . . zu ſchauen". Es iſt lediglich der abenteuerliche Nekromant Fauſt, der ſeinen Einfluß am kaiſerlichen Hofe feſtigen will

„Erſt haben wir ihn reich gemacht,
Nun ſollen wir ihn amüſieren."

der in Mephiſto dringt, dieſen Wunſch zu erfüllen, dabei aber zu ſeinem Befremden bei Mephiſto auf Widerſtand ſtößt. Der romantiſch-chriſtliche Teufel hat mit dem Heidentum nichts zu tun, das iſt eine andere Welt, zu der er wohl die Wege weiß, zu der er aber nicht ſelbſt führen, geſchweige denn, ſie ſelbſt betreten kann:

„Das Heidenvolk geht mich nichts an,
Es hauſt in ſeiner eignen Hölle;
Doch gibt's ein Mittel."

Und auf Fauſtens Drängen:

„Sprich und ohne Säumnis!"

fährt er zögernd mit ſichtlichem Widerwillen fort:

„Ungern entdeck' ich höheres Geheimnis. —
Göttinnen thronen hehr in Einſamkeit,
Um ſie kein Ort, noch weniger eine Zeit;

Von ihnen ſprechen iſt Verlegenheit.
Die Mütter ſind es!

Fauſt (aufgeſchreckt). Mütter!

Mephiſtopheles. Schaudert's dich?

Fauſt. Die Mütter! Mütter! — 's klingt ſo wunderlich!

Mephiſtopheles. Das iſt es auch. Göttinnen, ungekannt
Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt.
Nach ihrer Wohnung magſt ins Tiefſte ſchürfen;
Du ſelbſt biſt ſchuld, daß ihrer wir bedürfen.

Fauſt. Wohin der Weg?

Mephiſtopheles. Kein Weg! Ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende. Biſt du bereit? —
Nicht Schlöſſer ſind, nicht Riegel wegzuſchieben,
Von Einſamkeiten wirſt umhergetrieben.
Haſt du Begriff von Öd' und Einſamkeit?

Fauſt. Du ſparteſt, dächt' ich, ſolche Sprüche;
Hier wittert's nach der Hexenküche,
Nach einer längſt vergangnen Zeit.
Mußt' ich nicht mit der Welt verkehren?
Das Leere lernen, Leeres lehren? —
Sprach ich vernünftig, wie ich's angeſchaut;
Erklang der Widerſpruch gedoppelt laut;
Mußt' ich ſogar vor widerwärtigen Streichen
Zur Einſamkeit, zur Wildernis entweichen,
Und um nicht ganz verſäumt, allein zu leben,
Mich doch zuletzt dem Teufel übergeben.

Mephiſtopheles. Und hätteſt du den Ozean
durchſchwommen,
Das Grenzenloſe dort geſchaut,
So ſähſt du dort doch Well' auf Welle kommen,
Selbſt wenn es dir vorm Untergange graut.
Du ſähſt doch etwas, ſähſt wohl in der Grüne
Geſtillter Meere ſtreichende Delphine;
Sähſt Wolken ziehen, Sonne, Mond und Sterne:
Nichts wirſt du ſehn in ewig leerer Ferne,
Den Schritt nicht hören, den du tuſt,
Nichts Feſtes finden, wo du ruhſt.

Fauſt. Du ſprichſt als erſter aller Myſtagogen,
Die treue Neophyten je betrogen;
Nur umgekehrt. Du ſendeſt mich ins Leere,
Damit ich dort ſo Kunſt und Kraft vermehre;
Behandelſt mich, daß ich, wie jene Katze,
Dir die Kaſtanien aus den Gluten kratze.
Nur immer zu! wir wollen es ergründen,
In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden.

Mephiſtopheles. Ich rühme dich, eh' du dich
von mir trennſt,
Und ſehe wohl, daß du den Teufel kennſt;
Hier dieſen Schlüſſel nimm.

Fauſt. Das kleine Ding!

Mephiſtopheles. Erſt faſſ' ihn an und ſchätz'
ihn nicht gering!

Fauſt. Er wächſt in meiner Hand! er leuchtet,
blitzt!

Mephiſtopheles. Merkſt du nun bald, was man
an ihm beſitzt!
Der Schlüſſel wird die rechte Stelle wittern;
Folg' ihm hinab! er führt dich zu den Müttern.
Fauſt (ſchaudernd). Den Müttern! Trifft's mich immer
wie ein Schlag!
Was iſt das Wort, das ich nicht hören mag?
Mephiſtopheles. Biſt du beſchränkt, daß neues
Wort dich ſtört?
Willſt du nur hören, was du ſchon gehört?
Dich ſtöre nichts, wie es auch weiter klinge,
Schon längſt gewohnt der wunderbarſten Dinge.
Fauſt. Doch im Erſtarren ſuch' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern iſt der Menſchheit beſtes Teil;
Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure,
Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure.
Mephiſtopheles. Verſinke denn! Ich könnt'
auch ſagen: ſteige!
's iſt einerlei. Entfliehe dem Entſtandnen,
In der Gebilde losgebundne Reiche!
Ergetze dich am längſt nicht mehr Vorhandnen!
Wie Wolkenzüge ſchlingt ſich das Getreibe;
Den Schlüſſel ſchwinge, halte ſie vom Leibe!
Fauſt (begeiſtert). Wohl! feſt ihn faſſend, fühl' ich
neue Stärke,
Die Bruſt erweitert, hin zum großen Werke."

Als Eckermann im Januar 1830 Goethe dieſe Szene vorleſen hörte, ergriff ihn, wie er erzählt, das Neue, Un-

gewohnte des Gegenſtandes, ſowie die Art und Weiſe, wie Goethe die Szene vortrug, wunderſam, ſo daß er ſich „ganz in die Lage des Fauſt verſetzt fühlte, den bei der Mitteilung des Mephiſtopheles gleichfalls ein Schauer überläuft“. Als er aber ſich gedrungen fühlte Goethe über ſo vieles trotzdem Rätſelhafte um Aufſchluß zu bitten, da, erzählt er, habe dieſer „in ſeiner gewöhnlichen Art“ ſich in Geheimnis gehüllt, „indem er mich mit großen Augen anblickte und nur die Worte wiederholte: Die Mütter! Mütter! 's klingt ſo wunderlich! Ich kann weiter nichts verraten, habe Goethe beigefügt, als daß ich bei Plutarch gefunden, daß im griechiſchen Altertum von Müttern als Gottheiten die Rede geweſen. Dies iſt alles, was ich der Überlieferung verdanke, das übrige iſt meine eigene Erfindung.“

Marcellus Plutarch im Leben des Kapitel 20 erwähnt allerdings die Mütter flüchtig: „Engyium iſt eine zwar nicht große, aber uralte Stadt in Sizilien und wegen der Erſcheinung der Göttinnen, welche die Mütter heißen, berühmt.“

Aber auch eine andere Stelle im Plutarch hat Goethe wahrſcheinlich im Zuſammenhang mit dieſer im Sinne gehabt in der Schrift ‚De defectu oraculorum‘, wo er von der göttlichen Natur des Triangels ſpricht, und einmal im 22. Kapitel die Fläche innerhalb des Triangels als einen für alle Welten gemeinſchaftlichen Herd bezeichnet, der „das Feld der Wahrheit“ heiße. „In demſelben liegen die Gründe, Geſtalten und Urbilder aller der Dinge, die je exiſtiert

haben und noch exiſtieren werden, unbeweglich.“ Auf dieſe Beziehung weiſen die Worte des Mephiſto:

„Ein glühender Dreifuß tut dir endlich kund,
Du ſeiſt im tiefſten, allertiefſten Grund.
Bei ſeinem Schein wirſt du die Mütter ſehn;
Die einen ſitzen, andre ſtehn und gehn.
Wie's eben kommt. Geſtaltung, Umgeſtaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung,
Umſchwebt von Bildern aller Kreatur;“

Ob in den ſpäteren Worten des Mephiſto auf Fauſts Frage: „Wohin der Weg?“

„Kein Weg! In Unbetretene,
Nicht zu betretende; ein Weg ans Unerbetene,
Nicht zu Erbittende,“

und vor allem

„Nichts wirſt du ſehen in ewig leerer Ferne,
Den Schritt nicht hören, den du tuſt,
Nichts Feſtes finden, wo du ruhſt“

ein Anklang und Nachklang aus Plotinus Werk „De pulchritudine“ — (Kapitel 8) zu finden, oder an Auguſtins Äußerung in den Bekenntniſſen über den Weg zu Gott, wie Loeper will, laß ich dahingeſtellt, denn die Hauptſache bleibt doch nicht was Goethe hier geſagt hat, ſondern was er ſich unter dieſen Bildern und Worten gedacht hat. Das iſt aber ſehr viel klarer und durchſichtiger, als es auf den erſten Blick und Klang ſcheinen mag. —

Zur Urzeugungsstätte alles Gewordenen, zu den „Müttern", muß Faust hinabsteigen, zu dem Urquell aller Schöpferkraft, (daher an sich dem Geist der Verneinung widerwärtig), zu dem auch die Dinge, nach dem Ablauf ihres Daseins in der Erscheinung, zurückkehren — „umschwebt von Bildern aller Kreatur" — um von dort die Urformen der beiden Gestalten Helena und Paris auf die Erde zu bringen. Nicht Trugbilder, sondern sie selbst, aber als Schatten, gewissermaßen die äußeren Hüllen ihres einstigen lebendigen „Ichs".

Zu diesem Urquell alles Werdens hinabzusteigen graut mit Recht Faust, es ist wie ein Frevel, daß der Geschaffene, ehe er sein Dasein erfüllt hat, zu dieser Zeugungsstätte zurückkehrt, und so erschüttert ihn selbst das Wort. Den Schlüssel aber, um diesen widernatürlichen Prozeß einzuleiten und zu vollenden gibt ihm der Geist des Widerspruchs von Anbeginn. Was er in Faustens Händen wirken wird, entzieht sich jedoch Mephistos Fassungs- und Ahnungsvermögen, weil hier Mächte ins Spiel kommen, die ihm wesensfremd und feindlich sind:

„Wenn ihm der Schlüssel nur zum besten frommt!
Neugierig bin ich, ob er wiederkommt."

In jener aus dem Jahre 1816 stammenden für Dichtung und Wahrheit bestimmten Planskizze des Faust, die ja schon im Eingang wesentlich von der letzten Fassung abwich, fehlt die ganze Idee mit den Müttern, und zwar offenbar, weil sie damals noch nicht konzipiert war.

Ebenſo ſind die Zwiſchenſzenen, die hier zwiſchen Fauſts Ausfahrt zu den Müttern und ſeiner Rückkehr liegen, die dort beſtimmt ſind, Fauſt für die „Vorbereitungen" Zeit zu laſſen, in der letzten Faſſung etwas anders geſtaltet. Dort ſollte Mephiſto in den Szenen mit den Hofdamen und Pagen in Fauſts Maske auftreten, hier bleibt er in ſeiner Rolle als „Kumpan" des Fauſt, der die Verzögerung des Schauſpieles mit der Schwierigkeit der Vorbereitungen entſchuldigt.

„Iſt mein Kumpan doch deshalb weggegangen:
Er weiß ſchon, wie es anzufangen,
Und laboriert verſchloſſen ſtill;
Muß ganz beſonders ſich befleißen,
Denn wer den Schatz, das Schöne, haben will,
Bedarf der höchſten Kunſt, Magie der Weiſen."

Auch das Folgende war urſprünglich anders gedacht; während jetzt Mephiſto bei Beginn des Schauſpiels die aus der erſten Szene ihm ſchon geläufige Rolle des Souffleurs und des Einbläſers übernimmt, im Souffleur-Kaſten Platz nimmt und von dort aus, wie in der erſten Szene dem Aſtrologen die Worte, die er ſagen ſoll, zuraunt, ſollte er nach dem urſprünglichen Entwurf in Fauſts Maske weiter im Zuſchauerraum ſeine Scherze treiben; und die verſchiedenen Urteile der Damen und Herren über Paris und Helenas Schönheit, bei denen „der verkappte Fauſt beiden Teilen recht gibt", ſollten ſich zu einer „ſehr heiteren Szene" entwickeln. Fauſt ſelbſt ſollte während der Auf-

führung auch auf der Bühne nicht sichtbar werden. Vielmehr sollte über die Wahl einer dritten noch zu beschwörenden Erscheinung unter den Zuschauern keine Einigung zustande kommen, die herangezogenen Geister infolgedessen „unruhig werden"; „es erscheinen", heißt es, „mehrere bedeutende zusammen. Es entstehen sonderbare Verhältnisse, bis endlich Theater und Phantome zugleich verschwinden. Der wirkliche Faust, von drei Lampen beleuchtet, liegt im Hintergrund ohnmächtig. Mephisto macht sich aus dem Staube, man ahndet etwas von dem Doppeltsein, niemandem ist es wohl bei der Sache zumute."

Es springt sofort in die Augen, wie ungeheuer diese Szene in der letzten Fassung gewonnen hat. Früher ein Gaukelspiel, bei dem Faust ganz zurücktrat und nur durch allerlei äußere Mittel eine gewisse Stimmung des ahnungsvoll Grausigen zu erwecken versucht wurde. Jetzt ein inneres Erlebnis Fausts, das wir vom ersten bis zum letzten Augenblick in seiner Seele mit durchleben und in dem Faust bedeutend und ernst dominiert, den humoristisch-satirischen Reflexen zum Trotz, die in den Reden Mephistos und der Hofgesellschaft funkeln und blitzen. Nicht der geschickte Nekromant führt das Wort, sondern der Vermittler zweier Welten, dessen Augen sahen, was keines Menschen Auge noch gesehen:

Faust (großartig). In eurem Namen, Mütter, die
ihr thront
Im Grenzenlosen, ewig einsam wohnt,

Und doch geſellig! Euer Haupt umſchweben
Des Lebens Bilder, regſam, ohne Leben.
Was einmal war, in allem Glanz und Schein,
Es regt ſich dort; denn es will ewig ſein.
Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte,
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb' der Nächte.
Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern ſucht der kühne Magier auf;
In reicher Spende läßt er voll Vertrauen,
Was jeder wünſcht, das Wunderwürdige ſchauen.

Die Ahnung des Doppeltſeins, von der im erſten Entwurf die Rede iſt als etwas Beunruhigendem, iſt hier aus der lebendigen Vorſtellung und Erfahrung der Mütter in großartige Anſchaulichkeit umgeſetzt, und um ſo gewaltiger wirkt dann der wilde Leidenſchaftsparoxysmus, der den Beſchwörer ſelbſt beim Anblick erfaßt. Wir fühlen aus den Worten nicht nur die verzehrende Glut, ſondern es ſtrahlt aus ihm auch der Glanz einer innern höheren Lebensatmoſphäre; Perſönlichſtes und Allgemein-Menſchliches, Liebesrauſch und tiefſte Erfaſſung der Schönheit an ſich als Kulturträgerin im höchſten Sinn klingt in wunderbar gewaltigem Akkord zuſammen.

Fauſt. Hab' ich noch Augen? Zeigt ſich tief im Sinn
Der Schönheit Quelle vollen Stroms ergoſſen?
Mein Schreckensgang bringt ſeligſten Gewinn.
Wie war die Welt mir nichtig, unerſchloſſen!
Was iſt ſie nun ſeit meiner Prieſterſchaft?

Erſt wünſchenswert, gegründet, dauerhaft!
Verſchwinde mir des Lebens Atemkraft,
Wenn ich mich je von dir zurückgewöhne! —
Die Wohlgeſtalt, die mich voreinſt entzückte,
In Zauberſpiegelung beglückte,
War nur ein Schaumbild ſolcher Schöne! —
Du biſt's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenſchaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnſinn zolle.

Und zwiſchen dieſen Kaskaden der Leidenſchaft plätſchert und rieſelt das Trivialſte des Trivialen, das Geſchwätz der ewig Gleichgültigen und ewig Kleinlichen, die ſich immer gleich bleiben darin, daß ſie das Außerordentliche nicht einmal zu ahnen vermögen, gipfelnd in der Quinteſſenz: „Vom zehnten Jahr an hat ſie nichts getaugt!" Und dann in gewaltigſter dramatiſcher Steigerung, durch den Bruch der Illuſion auf der Schattenbühne infolge Fauſtens Eingreifen ſchlägt plötzlich mitten in das geſpenſtiſche buhleriſche Liebesleben die lebendige Leidenſchaft; vergebens Mephiſtos beſchwichtigende Warnung: „Machſt du's doch ſelbſt das Fratzengeiſterſpiel!"

Für Fauſt iſt es eben kein Spiel mehr. Schein verwandelt ſich in Sein:

Fauſt. Was Raub! Bin ich für nichts an dieſer Stelle!
Iſt dieſer Schlüſſel nicht in meiner Hand!
Er führte mich, durch Graus und Wog' und Welle
Der Einſamkeiten, her zum feſten Stand.

Hier faſſ' ich Fuß! Hier ſind es Wirklichkeiten,
Von hier aus darf der Geiſt mit Geiſtern ſtreiten,
Das Doppelreich, das große ſich bereiten
So fern ſie war, wie kann ſie näher ſein!
Ich rette ſie, und ſie iſt doppelt mein.
Gewagt! Ihr Mütter! Mütter! müßt's gewähren!
Wer ſie erkennt, der darf ſie nicht entbehren.

Die Perſpektive auf ein Helena-Drama iſt eröffnet: Wir fühlen, daß neue Gewalten von Fauſts Seele Beſitz ergriffen haben, und daß die Kataſtrophe auf der kleinen Bühne, die ihn ohnmächtig zuſammenbrechen läßt, nur Abbild und Vordeutung größerer und gewaltigerer Erſchütterungen iſt.

Um ſo überraſchender wirkt der Eingang des zweiten Aktes, der an die alte Stätte von Fauſts Leiden zurückführt. Welchem beſonderen Zweck für den Plan des Ganzen, den Aufbau der Handlung dieſe Szenenreihe dient, die teils in Fauſts altem Zimmer, teils in Wagners Laboratorium ſpielt, wird gleich zu berühren ſein; wir werden ſehen, daß ſie ebenſo wie die daran ſich ſchließende klaſſiſche Walpurgisnacht kein anderes Ziel verfolgt, als die Erſcheinung der Helena, als Lebendige dem Leben Wiedergegebene, vorzubereiten; ſie knüpft alſo unmittelbar an die Ereigniſſe des erſten Aktes an, nimmt den Faden der letzten Szenen jenes auf, und ſpinnt ihn planmäßig weiter.

Alſo eine große Geſchloſſenheit der Handlung, trotz ſcheinbarer Sprunghaftigkeit und Willkür.

Zunächſt hat Mephiſto das Wort, und zwar wie ich

ſchon beim erſten Akt betonte, hier nicht ſo ſehr als Teufel, als Verderber, denn als ein Gemiſch von Zynismus und Humor, der ſtellenweiſe geradezu gemütlich wird. In dem Maße als die Handlung ſich innerlich loslöſt und befreit von dem Anſchauungs- und Geſtaltenkreis des ausgehenden Mittelalters, verliert ganz unwillkürlich der Teufel, der in der chriſtlich-romantiſchen Ideenwelt wurzelt, ſeine dominierende dämoniſche Kraft. In dem Maß, als ſich das Weltbild über Jahrtauſende zu erweitern beginnt, erſcheint dieſes Schreckbild der mittelalterlichen Weltanſchauung in deſſen Bann ſich die Seelen quälen, die mittelalterlichen Menſchen ſich bewegen, mehr wie eine notwendige Begleiterſcheinung einer gewiſſen Phaſe in der Kulturentwicklung der ganzen Menſchheit, und verliert damit das Grauenhaft-Widerwärtige, das urſprünglich ein Beſtandteil ſeines Weſens war, und im erſten Teil, wenn auch nicht überall, zum Ausdruck kam. Der Teufel erſcheint hier wieder mehr aus der Himmelsperſpektive des Prologs geſehen, als Schalk, als Humoriſt, ein für die ganze Kulturentwicklung, wenn auch wider Willen förderliches und ſegensreiches Element, und die ganze Fülle des Goethiſchen Humors ſtrahlt für den, der ihm hierher zu folgen vermag, im Herbſtſonnenſchein reifen Lebens, aus dieſer Szene auf, ſtrahlt aus vor allem — von dem Geiſt, der ſtets verneint.

Den in akademiſchen Angelegenheiten, wie ſie die Verwaltung der Univerſität Jena mit ſich brachte, Wohlbewanderten und mit Profeſſorenart und -Unart hin-

länglich Vertrauten, meint man zu vernehmen, wenn's Mephisto gelüstet:

„Rauhwarme Hülle, die vereint,
Mich als Dozent noch einmal zu erbrüsten,
Wie man so völlig Recht zu haben meint.
Gelehrte wissen's zu erlangen,
Dem Teufel ist es längst vergangen."

Und noch köstlicher strahlt dieser Humor auf, namentlich wenn man dabei sich der Schülerszene im ersten Akt und ihres Tones entsinnt, in dem Gespräch mit dem Baccalaureus, „einem von dem Neusten, er wird sich grenzenlos erdreusten."

„Tor und Türe sind' ich offen!
Nun da läßt sich endlich hoffen,
Daß nicht, wie bisher, im Moder,
Der Lebendige wie ein Toter
Sich verkümmre, sich verderbe,
Und am Leben selber sterbe.

Diese Mauern, diese Wände,
Neigen, senken sich zu Ende;
Und wenn wir nicht bald entweichen,
Wird uns Fall und Sturz erreichen.
Bin verwegen, wie nicht einer,
Aber weiter bringt mich keiner.

Doch was soll ich heut erfahren!
Wär's nicht hier, vor so viel Jahren,
Wo ich, ängstlich und beklommen,

War als guter Fuchs gekommen,
Wo ich dieſen Bärtigen traute,
Mich an ihrem Schnack erbaute?

Aus den alten Bücherkruſten
Logen ſie mir, was ſie wußten,
Was ſie wußten, ſelbſt nicht glaubten,
Sich und mir das Leben raubten.
Wie? — Dort hinten in der Zelle
Sitzt noch einer dunkel-helle!

Nahend ſeh' ich's mit Erſtaunen,
Sitzt er noch im Pelz, dem braunen,
Wahrlich, wie ich ihn verließ,
Noch gehüllt im rauhen Vließ!
Damals ſchien er zwar gewandt,
Als ich ihn noch nicht verſtand;
Heute wird es nichts verfangen,
Friſch an ihn herangegangen!

Wenn, alter Herr, nicht Lethes trübe Fluten,
Das ſchiefgeſenkte, kahle Haupt durchſchwommen,
Seht anerkennend hier den Schüler kommen,
Entwachſen akademiſchen Ruten.
Ich find' Euch noch, wie ich Euch ſah;
Ein andrer bin ich wieder da.

Mephiſtopheles. Mich freut, daß ich Euch hergeläutet,
Ich ſchätzt' Euch damals nicht gering;

Die Raupe ſchon, die Chryſalide deutet
Den künftigen bunten Schmetterling.
Am Lockenkopf und Spitzenkragen
Empfandet Ihr ein kindliches Behagen. —
Ihr trugt wohl niemals einen Zopf? —
Heut ſchau' ich Euch im Schwedenkopf.
Ganz reſolut und wacker ſeht Ihr aus;
Kommt nur nicht abſolut nach Haus.

Baccalaureus. Mein alter Herr! Wir ſind am alten Orte;
Bedenkt jedoch erneuter Zeiten Lauf,
Und ſparet doppelſinnige Worte!
Wir paſſen nun ganz anders auf.
Ihr hänſeltet den guten treuen Jungen;
Das iſt Euch ohne Kunſt gelungen,
Was heutzutage niemand wagt.

Mephiſtopheles. Wenn man der Jugend reine Wahrheit ſagt,
Die gelben Schnäbeln keineswegs behagt,
Sie aber hinterdrein nach Jahren
Das alles derb an eigner Haut erfahren,
Dann dünkeln ſie, es käm' aus eignem Schopf;
Da heißt es denn: der Meiſter war ein Tropf.

Baccalaureus. Ein Schelm vielleicht! — denn welcher Lehrer ſpricht
Die Wahrheit uns direkt ins Angeſicht?

Ein jeder weiß zu mehren wie zu mindern,
Bald ernſt, bald heiter klug, zu frommen Kindern.

Mephiſtopheles. Zum Lernen gibt es freilich eine Zeit;
Zum Lehren ſeid Ihr, merk' ich, ſelbſt bereit.
Seit manchen Monden, einigen Sonnen
Erfahrungsfülle habt Ihr wohl gewonnen.

Baccalaureus. Erfahrungsweſen! Schaum und Duſt!
Und mit dem Geiſt nicht ebenbürtig!
Geſteht! was man von je gewußt,
Es iſt durchaus nicht wiſſenswürdig.

Mephiſtopheles (nach einer Pauſe). Mich deucht es längſt. Ich war ein Tor,
Nun komm ich mir recht ſchal und albern vor.

Baccalaureus. Das freut mich ſehr! da hör' ich doch Verſtand;
Der erſte Greis, den ich vernünftig fand!

Mephiſtopheles. Ich ſuchte nach verborgen-goldnem Schatze,
Und ſchauerliche Kohlen trug ich fort.

Baccalaureus. Geſteht nur, Euer Schädel, Eure Glatze
Iſt nicht mehr wert, als jene hohlen dort?

Mephiſtopheles (gemütlich). Du weißt wohl nicht, mein Freund, wie grob du biſt?

Baccalaureus. Im Deutſchen lügt man, wenn man höflich iſt.

Mephiſtopheles (der mit ſeinem Rollſtuhle immer näher ins Proſcenium rückt, zum Parterre).

Hier oben wird mir Licht und Luft benommen;
Ich finde wohl bei euch ein Unterkommen?

Baccalaureus. Anmaßlich find' ich, daß zur ſchlechtſten Friſt
Man etwas ſein will, wo man nichts mehr iſt.
Des Menſchen Leben lebt im Blut, und wo
Bewegt das Blut ſich wie im Jüngling ſo?
Das iſt lebendig Blut in friſcher Kraft
Das neues Leben ſich aus Leben ſchafft.
Da regt ſich alles, da wird was getan,
Das Schwache fällt, das Tüchtige tritt heran,
Indeſſen wir die halbe Welt gewonnen,
Was habt Ihr denn getan? Genickt, geſonnen,
Geträumt, erwogen, Plan und immer Plan.
Gewiß! Das Alter iſt ein kaltes Fieber
Im Froſt von grillenhafter Not;
Hat einer dreißig Jahr vorüber,
So iſt er ſchon ſo gut wie tot.
Am beſten wär's euch zeitig tot zu ſchlagen."

Auf dieſes Zwiegeſpräch trifft ſo recht eigentlich jener Grabbeſche Titel zu: „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung." Alles klingt an: perſönlichſte Erfahrung nicht immer freundlicher Art mit jenem jung-deutſchen

Weſen, wie es auf deutſchen Univerſitäten nach den Befreiungskriegen oft in grotesken Formen in die Erſcheinung trat, und im „Abſoluten“, das heißt in der Spekulation, über das unbedingt von jeder Bedingtheit alles Endlichen Losgelöſte, ſich verlor und verrannte in nebelhafte Hirngeſpinſte.

„Ganz reſolut und wacker ſeht ihr aus,
Kommt nur nicht abſolut nach Haus,“

ſagt Mephiſto, — daneben aber und mehr ein aller zeitlichen Beſchränktheit und Beſonderheit Entrücktes aus dem Kampf der Generationen miteinander. Die junge grüne Weisheit des aus dem Stadium kritikloſer, dumpfſtaunender Bewunderung vor der Weisheit des Alters befreiten Neophyten, der es nun zu wiſſen glaubt:

„Aus den alten Bücherkruſten
Logen ſie mir, was ſie wußten,
Was ſie wußten, ſelbſt nicht glaubten
Sich und mir das Leben raubten.“

der: „Erfahrungsweſen! Schaum und Duſt“ iſt!

„Und mit dem Geiſt nicht ebenbürtig!
Geſteht! was man von je gewußt,
Es iſt durchaus nicht wiſſenswürdig.“

und die ſchließlich in dem Schluſſe gipfelt:

„Das Alter iſt ein kaltes Fieber
Im Froſt von grillenhafter Not;
Hat einer dreißig Jahr vorüber,

So iſt er ſchon ſo gut wie tot.

Am beſten wär's, euch zeitig tot zu ſchlagen."

um von der Negation zur Poſition übergehend das uralte und immer neue, ewig falſche, und doch allein, weil es den Glauben an ſich ſelbſt enthält, den Sieg verbürgende Programm jeder Jugend in hinreißendem Überſchwang zu formulieren:

„Dies iſt der Jugend edelſter Beruf!
Die Welt, ſie war nicht, eh' ich ſie erſchuf;
Die Sonne führt' ich aus dem Meer herauf;
Mit mir begann der Mond des Wechſels Lauf;
Da ſchmückte ſich der Tag auf meinen Wegen,
Die Ernte grünte, blühte mir entgegen;
Auf meinen Wink, in jener erſten Nacht,
Entfaltete ſich aller Sterne Pracht.
Wer, außer mir, entband euch aller Schranken
Philiſterhaft einklammernder Gedanken?
Ich aber frei, wie mir's im Geiſte ſpricht,
Verfolge froh mein innerliches Licht,
Und wandle raſch, im eigenſten Entzücken,
Das Helle vor mir, Finſternis im Rücken."

Es iſt, als ob dieſer Jugend in all ihrer Torheit ſelbſt der Teufel nicht widerſtehen könnte. Es iſt was Wahres dran auch in anderm Sinn als wie es der Sprecher meint: „Wenn ich nicht will, ſo darf kein Teufel ſein." Und wenn dazu auch der Teufel beiſeite bemerkt: „Der Teufel ſtellt dir nächſtens doch ein Bein," ſo klingt doch ſein Abſchied von dieſer Jugend aus einer ganz anderen

Tonart als damals: „Folg' nur dem alten Spruch" ꝛc. Es iſt kein Teufel mehr, der dieſer davonſtürmenden Jugend nachruft: „Original fahr' hin in deiner Pracht." Es iſt Weisheit des erfahrenen Alters, das hier in überlegenem Spott zu Worte kommt:

„Wie würde dich die Einſicht kränken:
Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken,
Das nicht die Vorwelt' ſchon gedacht? —"

Und es iſt auch nicht mehr die Spur von dem Geiſt, der ſtets verneint, wenn dieſer ironiſche Skeptiker ſchließlich eigner Jugend gedenkend in Frankfurter Dialekt verfallend ſpricht:

„Doch ſind wir auch mit dieſem nicht gefährdet,
In wenig Jahren wird es anders ſein:
Wenn ſich der Moſt auch ganz abſurd gebärdet,
Es gibt zuletzt doch noch 'e Wein!"

Auch hier ſehen wir alſo, wie vor einem friſchen Lufthauch die Spukgeſtalten des in der Dumpfheit gebundenen Menſchen verſchwinden, und vor tatfroher Jugend ſelbſt den Zerſtörergeiſt ein Frühlingsahnen überläuft.

Dies war aber nur der Einleitungsakkord zu der Szene im Laboratorium, wo wir unſerem alten Freund Wagner wieder begegnen; er iſt zwar der alte geblieben, dürftig, eng und phantaſie- und gemütlos wie nur je, aber ſeinen Händen iſt doch eine wichtige Aufgabe zugefallen, die er allerdings nicht würde löſen können, wenn nicht ein wenig Höllenkunſt ihm zu Hilfe käme. Er ſteht ganz auf der Höhe ſeiner Weisheit, wenn er, der Feind der Natur,

der Feind von allem Rohen, es ſchließlich ſo herrlich weit gebracht hat im Laufe der Jahre, den natürlichen Zeugungsprozeß durch Kunſt zu erſetzen:

„. . . . wie ſonſt des Zeugen Mode war,
Erklären wir für eitel Poſſen.
Der zarte Punkt, aus dem das Leben ſprang,
Die holde Kraft, die aus dem Innern drang
Und nahm und gab, beſtimmt ſich ſelbſt zu zeichnen,
Erſt Nächſtes, dann ſich Fremdes anzueignen,
Die iſt von ihrer Würde nun entſetzt;
Wenn ſich das Tier noch weiter dran ergötzt,
So muß der Menſch mit ſeinen großen Gaben
Doch künftig reinern, höhern Urſprung haben. (Zum Herd gewendet.)
Es leuchtet! ſeht! — Nun läßt ſich wirklich hoffen,
Daß, wenn wir aus viel hundert Stoffen
Durch Miſchung — denn auf Miſchung kommt es an —
Den Menſchenſtoff gemächlich komponieren,
In einem Kolben verlutieren
Und ihn gehörig kohobieren,
So iſt das Werk im ſtillen abgetan. (Wieder zum Herd gewendet.)
Es wird! die Maſſe regt ſich klarer!
Die Überzeugung wahrer, wahrer!
Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verſtändig zu probieren,
Und was ſie ſonſt organiſieren ließ,
Das laſſen wir kriſtalliſieren.“

Die nachdenkliche Bemerkung Mephistos:

„Wer lange lebt, hat viel erfahren,
Nichts Neues kann für ihn auf dieser Welt geschehn;
Ich habe schon in meinen Wanderjahren
Kristallisiertes Menschenvolk gesehn,"

hat merkwürdigerweise den Auslegern viel Schwierigkeiten bereitet, während doch die einfachste und natürlichste Lösung so nahe liegt: Kristallisierte Menschen, das heißt Wesen, die so verkünstelt und verknöchert sind, daß sie nicht wie Wesen von Fleisch und Blut, sondern wie chemische Retortenprodukte erscheinen, trifft man in einem langen Leben gar nicht so selten. Die Sorte ist viel verbreiteter als man denkt. Schwieriger ist schon die andere Frage, was ist's mit diesem künstlichen Menschen hier, den Wagner braut, mit dem Homunculus.

In dem übermütigen Produkt Friedrich Vischers „Der Tragödie drittem Teil" Faust v. Deutobold Allegoriewitsch Mystificinsky, jener satirisch parodistischen Dichtung, die ihre Spitze teils gegen den Inhalt des zweiten Teils selbst, teils und vor allem gegen seine geistlosen und verschrobenen Ausleger richtet, ist Faust bekanntlich zur Sühne für seine Missetat an Gretchen noch einer Art Läuterung unterworfen: er muß den Himmelsknaben den zweiten Teil des Faust erklären. Und da hören wir folgende Erklärung, die Faust den trotz ihrer himmlischen Verklärung recht gottlosen Rangen vorliest, als Quintessenz der Auslegerweisheit: „Der Homunculus, das

von meinem früheren Famulus Wagner auf chemischem Wege verfertigte Menschlein, ist einerseits die geistlose Gelehrsamkeit, welche Schätze des Wissens zwar sammelt, aber nicht in lebendigen geistigen Besitz zu verwandeln weiß, andrerseits aber ebenso sehr das besonnene, in selbstbewußter Kraft ahnungsvoll nach dem idealen Schönen hingerichtete Streben, die Liebe zum Schönen, die dem Menschen voranleuchten muß, wenn er das Land der Schönheit suchen und finden soll, übrigens endlich, da seine Phiole am Muschelwagen der Galathea zerbricht" weiter kommt er nicht, weil er unterbrochen wird; er fügt dann später aus seinem Manuskript „was ich aus etwa zehn Kommentatoren abgeschrieben", noch hinzu, „zugleich eine äußerst tiefsinnige Anspielung auf den Vulkanismus". Als er aber diese Weisheit seinen Schülern vergeblich abfragt, und selbst aus dem Kopf eine Definition zu geben versucht, da antwortet ihm der frechsten einer: „Erlaubt, mir scheint, ihr wißt es selber nicht." Und Faust spricht für sich: „Du ahnungsvoller Schlingel du!"

Das ist sehr lustig und witzig gedacht und gesagt, aber mit einem schlechten oder guten Witz ist doch solch eine Goethische Idee nicht abgetan, wenn sie auch noch so toll durch Auslegerfäuste verzerrt und verdreht und verschroben worden ist. Was ist's also mit ihm. Natürlich muß man, um diese Frage zu beantworten, nicht nur die Szene der Einführung des Homunculus, sondern die ganze weitere Entwicklung im Zusammenhange des Ganzen bis

er am Muſchelwagen der Galathea zerſchellt, zuſammenfaſſen.

Der Vater der Idee vom Homunculus, vom künſtlich chemiſch deſtillierten Menſchen iſt Paracelſus, der im erſten Buche ſeiner Schrift der generatione rerum, eine ausführliche Anweiſung dazu gibt und zugleich erzählt, das Weſentliche, worin ſich dieſe Homunculi von den natürlichen Menſchen unterſchieden, ſei ihre Kleinheit und eine ganz auffallende Begabung für Geheimkünſte. „Denn durch Kunſt überkommen ſie ihr Leben, durch Kunſt überkommen ſie Leib, Fleiſch, Bein und Blut, durch Kunſt werden ſie geboren, darumb ſo wird ihnen die Kunſt eingeleibt und angeboren."

Dieſe Idee fand alſo Goethe bei ſeinen alchimiſtiſchen Studien bei Paracelſus vor. Es iſt ein Weſen höherer Gattung im Geiſtigen; die Kunſt, die auf ſeine Bereitung verwendet worden, erſcheint bei ihm in geſteigerter Potenz. Er beſitzt ein intuitives Ahnungsvermögen, das ihn befähigt, weiter über den Kreis hinaus zu fühlen und zu wittern, in dem und aus dem er entſtanden iſt. Das iſt die ruhende Idee des Homunculus, wie ſie Goethe vorfindet und wie ſie nun ſeine Phantaſie zu umſpielen beginnt. Seine Phantaſie in jener eigentümlichen Miſchung von Humor und ſymboliſierender Phantaſtik, wie ſie dem alternden Goethe mehr und mehr zur natürlichen Ausdrucksform ſeiner Dichtung wird. Dann äußert ein Erlanger Profeſſor, Johann Jakob Wagner, ein Philoſoph, in ſeinen öffentlichen Vorleſungen die Anſicht,

es müsse gelingen, Menschen durch Kristallisation zu bilden. Ich möchte annehmen, daß dies der Keim ist der Idee, Wagner wieder einzuführen und zum Urheber des Homunculus zu machen. Mit Recht hat auch einmal jemand gesagt, die ganze Figur des Homunculus sei „ein verkörperter Witz", Witz, hier im höchsten und feinsten Sinne gefaßt.

Aus dieser witzigen Phantasie vom künstlichen Menschen also, der auf mechanischem Wege zustande gebracht ist, dessen geistiger Erzeuger die verkörperte Pedanterie ist, der daher in seiner künstlich sublimen Existenz nicht nur körperlich kleiner und zarter, sondern auch geistig feiner konstruiert ist als sein Erzeuger, entwickelt sich offenbar nun die Idee, sie frei gestaltend zu einer bestimmten Funktion im Getriebe des dramatischen Kunstwerks zu verwerten.

Und weil im Homunculus der ideale Gehalt der Bestrebungen und der Bildung seiner Zeit konzentriert erscheint, erscheint er berufen auf jener Wanderung, die Faust unternehmen will in die Welt der Antike, um Helena, das Urbild antiker Schönheit zum Leben zu erwecken, als Führer und Bahnweiser zu dienen. Geht es doch in eine Welt, in der Mephistos Wissen und Künste versagen. Und mit dieser ihm zugedachten Funktion kommt auch ein reizvolles poetisches Element in die symbolische Gestalt; es ist die Idee des Strebens nach höchster Schönheit, einstweilen eingeschlossen noch in die Phiole, die nicht nur vorleuchtet, sondern die nun auch selbst, je näher sie den Dingen und Vorstellungen kommt, die sie bisher nur in Sehnsucht und Ahnung erfaßt, selbst zu einem

eignen selbständigen Leben erweckt wird. Es erwacht in ihr die tiefe Sehnsucht, aus dem Kreis, in den Kunst sie gebannt hat, auch körperlich herauszutreten, eins zu werden mit der Welt, in der ihre Seele lebt, im eigentlichsten Sinne des Wortes zu „entstehen", das heißt, selbst ein Lebenskeim zu werden, der lebendig fortwirkend im All wieder selbst neues Leben spendet, also nicht nur Bilder von Ideen, sondern Ideen selbst schafft.

„Ich schwebe so von Stell' zu Stelle,
Und möchte gern im besten Sinn entstehen,
Voll Ungeduld mein Glas entzwei zu schlagen."

Immer stärker und gewaltiger leuchtet das innere Licht der Sehnsucht: Eins zu sein mit allem, was lebt. In den Felsbuchten des ägäischen Meeres, in einer Welt idealischer Lebensfreude und reiner Daseinsschönheit, wie sie uns im Bilde, aus Goethes Phantasie befruchtet, nachmals Böcklin nahe gebracht hat, im Meer, das für Goethe als ausgesprochenem Neptunisten, Quell alles Lebens und damit aller Schönheit ist, zerschellt das einengende Gefäß am leuchtenden Muschelwagen der Galathea; die Schale zerbricht, das innere Licht der Sehnsucht wird frei, zerfließt ins All und spendet nun als mit zum Ganzen wirkende Kraft neue Keime organischen Lebens und höchster Schönheit. Er ist „entstanden".

Zunächst aber müssen wir nun uns noch einmal zu dem Augenblick zurückwenden, wo der Homunculus in Wagners Laboratorium zuerst in die Erscheinung tritt,

und durch sein Sehen dessen, was der schlafende Faust träumt:

„Schön umgeben! — Klar Gewässer
Im dichten Haine; Frau'n, die sich entkleiden,
Die allerliebsten! — Das wird immer besser.
Doch eine läßt sich glänzend unterscheiden,
Aus höchstem Helden-, wohl aus Götterstamme.
Sie setzt den Fuß in das durchsichtige Helle;
Des edlen Körpers holde Lebensflamme
Kühlt sich im schmiegsamen Kristall der Welle. —
Doch welch Getöse rasch bewegter Flügel,
Welch Sausen, Plätschern wühlt im glatten Spiegel?
Die Mädchen fliehn verschüchtert; doch allein
Die Königin, sie blickt gelassen drein,
Und sieht, mit stolzem, weiblichem Vergnügen,
Der Schwäne Fürsten ihrem Knie sich schmiegen,
Zudringlich zahm"

— Leda mit dem Schwan — sofort beweist, daß er ein Geist aus andrer Sphäre und andrem Stoff ist als Mephisto. „Ich sehe nichts," sagt Mephisto und spöttisch erwidert die Stimme aus der leuchtenden Phiole:

„Das glaub' ich, du aus Norden,
Im Nebelaltar jung geworden,
Im Wust von Rittertum und Pfäfferei,
Wo wäre da dein Auge frei!
Im Düstern bist du nur zu Hause."

Hier erscheint also Mephisto ganz eigentlich als Repräsen-

tant der Dumpfheit und Gebundenheit der mittelalterlichen Welt im Gegenſatz zur ſonnigen Heiterkeit und frohen Sinnlichkeit der Antike.

Und ähnlich wie Goethe ſelbſt in ſeinen Briefen aus Italien die Unerträglichkeit des im Norden auf ſeinen Sinnen und Gemütsleben laſtenden Druckes und die Befreiung davon im Süden immer wieder ausſpricht, ſo ſucht hier der ahnende Homunculus, der ſich ſelbſt in dem verbräunten gotiſchen Gemäuer ohne Luft und Licht beengt fühlt, das einzige Heil für Fauſt, ihn „zu ſeinem Elemente", das heißt in die Atmoſphäre zu bringen, in der ſeine Träume zur Wahrheit werden, und ſeine Seele frei:

„Jetzt eben, wie ich ſchnell bedacht,
Iſt klaſſiſche Walpurgisnacht."

Und Mephiſto, der ſeinen Brockenkünſten nicht mehr traut, da hier „Heidenriegel vorgeſchoben" ſind, das heißt, antike Welt und Lebensanſchauung, mit der er als Produkt des Chriſtentums nichts gemein hat, allein in Betracht kommt, überläßt gern dem neuen spiritus familiaris, an deſſen Entſtehung er durch ſeine Anweſenheit ſelbſt Anteil hat, der aber ihm ebenſo wie Wagner ſofort geiſtig über den Kopf gewachſen iſt

„Am Ende hängen wir doch ab,
Von Kreaturen, die wir machten!"

die Führung auf jenem Boden:

„An großer Fläche fließt Paneios frei,
Umbuſcht, umbäumt, in ſtill und feuchten Buchten;

Die Ebne dehnt ſich zu der Berge Schluchten, —
Und oben liegt Pharſalus, alt und neu."

Die pharſaliſchen Felder ſind das nächſte Reiſeziel. Noch einmal wie vor Zeiten, muß der Zaubermantel Fauſt aus der Enge entführen, diesmal im Traum. Homunculus, Sinnbild der Sehnſucht, ſchwebt leuchtend voran.

Die klaſſiſche Walpurgisnacht nun, die den Inhalt der zweiten und größeren Hälfte des zweiten Aktes bildet, und die wieder in vier große Szenengruppen: Pharſaliſche Felder, Peneios umgeben von Gewäſſern und Nymphen, Am oberen Paneios, Felsbuchten des ägäiſchen Meeres ſich gliedert, hat in der Walpurgisnacht des erſten Teils ihr Vorbild.

Sie gleicht ihr merkwürdigerweiſe auch darin, daß ſie, obwohl ſie jenen ſtrafferen künſtleriſchen Aufbau, den ich als charakteriſtiſch für den zweiten Teil ja ſchon hervorhob, aufweiſt, gleich jener der eigentlichen dramatiſchen Pointe entbehrt, das heißt, dieſe iſt wohl darin enthalten, aber nicht herausgearbeitet. Ebenſo, wie in der erſten Walpurgisnacht mit dem Intermezzo das Ganze endet und die scène à faire, nämlich die im Paralipomenon vorgeſehene Schlußſzene, wo Fauſt wirklich Gretchens Schickſal erfährt, unterdrückt iſt, ebenſo iſt hier die scène à faire, das heißt diejenige, in der Fauſt von Proſerpina die Helena wieder erlangt, ebenfalls nicht ausgeführt, im Entwurf ſtecken geblieben; wir begleiten Fauſt nur bis an die Schwelle des Totenreiches, und daß und wie ſeine Miſſion erfolgreich geweſen, erfahren wir nur

durch die tatsächlichen Vorgänge des dritten Aktes, während die Walpurgisnacht selbst ihren äußeren Abschluß erhält in der Vollendung des Schicksals des Homunculus, also einer Episodenfigur und Episodenhandlung.

Im übrigen ist gerade die klassische Walpurgisnacht, so bunt und wild verworren sie sich auf den ersten Blick darstellt, ein in sich sorgfältig durchgearbeitetes, auf planmäßigem Aufbau beruhendes Kunstwerk, dessen reine künstlerische, namentlich auch theatralische Wirkung nur beeinträchtigt ist, einmal durch den ungeheuren mythologischen Apparat, der dem Leser, der nicht Fachmann ist, in Namen und Anspielungen auf Schritt und Tritt Rätsel aufgibt, und dann durch jene willkürliche künstlerische Laune, von der ich früher sprach, die Goethe hier eine drastisch-symbolische Veranschaulichung seiner naturwissenschaftlichen Ansichten über Neptunismus und Vulkanismus unorganisch einsprengen ließ.

Eine kurze Zusammenfassung der Hauptszenen der Walpurgisnacht mag das veranschaulichen.

Auf den pharsalischen Feldern in den Umgebungen des Olymps, welche überhaupt die Wiege der ältesten griechischen Götterdichtung waren, in den Regionen der Titanomachie, wo nachmals die Kentaurenschlacht sich abspielt, auf dem Boden, wo Cäsar den Pompejus schlug, regt sich eben am Jahrestag dieser letzten historischen Schlacht, die den Untergang der Freiheit der klassischen Welt in des Dichters Augen bedeutet, wie in der Walpurgisnacht auf dem Brocken das ganze Geisterwesen des klassischen Altertums

in feſtlich bewegter Verſammlung. Aber nicht als Hexen- und Zaubervolk wie dort, ſondern wie eine Schattenwelt großer Vergangenheit, in die Fabelwelt uralter Anfänge der Menſchheit zurückreichend. Das Zauberweſen Erichtho, jene theſſaliſche Zauberin, einſt von Sextus Pompejus vor der Schlacht über den Ausgang befragt, eröffnet wie ein Prolog ein Chor in finſtrer Nacht:

Erichtho. Zum Schauderfeſte dieſer Nacht, wie öfter ſchon,
Tret' ich einher, Erichtho, ich die düſtere;
Nicht ſo abſcheulich, wie die leidigen Dichter mich
Im Übermaß verläſtern . . . Endigen ſie doch nie
In Lob und Tadel . . . Überbleicht erſcheint mir ſchon
Von grauer Zelten Woge weit das Tal dahin,
Als Nachgeſicht der ſorg- und grauenvollſten Nacht.
Wie oft ſchon wiederholt ſich's! Wird ſich immerfort
Ins Ewige wiederholen . . . Keiner gönnt das Reich
Dem andern; dem gönnt's keiner, der's mit Kraft erwarb
Und kräftig herrſcht. Denn jeder, der ſein innres Selbſt
Nicht zu regieren weiß, regierte gar zu gern
Des Nachbars Willen, eignem ſtolzem Sinn gemäß;
Hier aber ward ein großes Beiſpiel durchgekämpft:
Wie ſich Gewalt Gewaltigerm entgegenſtellt,
Der Freiheit holder, tauſendblumiger Kranz zerreißt,
Der ſtarre Lorbeer ſich ums Haupt des Herrſchers biegt,
Hier träumte Magnus früher Größe Blütentag;
Dem ſchwanken Zünglein lauſchend, wachte Cäſar dort

Das wird ſich meſſen. Weiß die Welt doch, wem's gelang.

Wachtfeuer glühen, rote Flammen ſpendende;
Der Boden haucht vergoſſ'nen Blutes Widerſchein,
Und, angelockt von ſeltnem Wunderglanz der Nacht,
Verſammelt ſich helleniſcher Sage Legion.
Um alle Feuer ſchwankt unſicher, oder ſitzt
Behaglich, alter Tage fabelhaft Gebild . . .
Der Mond, zwar unvollkommen, aber leuchtend hell,
Erhebt ſich, milden Glanz verbreitend überall;
Der Zelten Trug verſchwindet, Feuer brennen blau

Doch, über mir! welch unerwartet Meteor?
Es leuchtet und beleuchtet körperlichen Ball.
Ich wittre Leben. Da geziemen will mir's nicht,
Lebendigem zu nahen, dem ich ſchädlich bin;
Das bringt mir böſen Ruf und frommt mir nicht.
Schon ſinkt es nieder. Weich' ich aus mit Wohlbedacht!

Die Luftfahrer erſcheinen. Fauſt erſt jetzt, wo er den Boden berührt aus dem Zauberſchlaf erwachend, mit der Frage: „Wo iſt ſie?" „Wüßten's nicht zu ſagen," erwidert Homunculus,

„Doch hier wahrſcheinlich zu erfragen.
In Eile magſt du, eh' es tagt
Von Flamm zu Flamme ſpürend gehen:
Wer zu den Müttern ſich gewagt,
Hat weiter nichts zu überſtehen."

So treten die drei die Wanderung an, Fauſt Helenas Spur ſuchend, Mephiſto auf Abenteuer erpicht, Homunculus zwiſchen ihnen hin und her leuchtend und Wege weiſend durch Licht und Getöne und dabei ſeine eignen Zwecke verfolgend.

Fauſt, der beim Betreten des klaſſiſchen Bodens zu neuem Leben erwacht iſt, macht ſich allein auf den Weg:

„Wo iſt ſie? Frage jetzt nicht weiter nach.
War's nicht die Scholle, die ſie trug,
Die Welle nicht, die ihr entgegen ſchlug,
So iſt's die Luft, die ihre Sprache ſprach,
Hier wie ein Wunder, hier in Griechenland.
Ich fühlte gleich den Boden, wo ich ſtand.
Wie mich, den Schläfer, friſch ein Geiſt durchglühte,
So ſteh' ich, ein Antäus an Gemüte.
Und find' ich hier das Seltſamſte beiſammen,
Durchforſch' ich ernſt dies Labyrinth der Flammen."

Während er ſich im Dunkel verirrt, beginnt Mephiſto neugierig lüſtern die Wanderung durch die Spuk- und Fabelwelt. Hier auf antikem Boden ſchrumpft er wieder zuſammen zu dem Inbegriff nordiſch-mittelaltlicher Beſchränktheit und Enge, die durch die Nacktheit chokiert wird:

„Zwar ſind auch wir von Herzen unanſtändig,
Doch das Antike ſind' ich zu lebendig;
Das müßte man mit neuſtem Sinn bemeiſtern,
Und mannigfaltig modiſch überkleiſtern . . . ."

Und dabei befindet er sich einstweilen nur noch der vorhelleniſchen Fabelwelt gegenüber, den Greifen, den wunderbaren goldgrabenden Ameiſen, von denen Herodot erzählt, denen das Fabelvolk der Arimaspen, die mit Greifen Krieg führen, ihr Gold geraubt hat. In das grotesk Phantaſtiſche miſcht ſich Bedeutendes: aus den Worten der Sphinx klingt geheimnisvoller Ton uralter Weisheit. Auch das fremde Element, Mephiſto, das die Greife als widrig abwehren, erkennen ſie ſofort und geben ihm im Rätſel ſein eignes Weſen zu raten:

„Dem frommen Manne nötig wie dem böſen;
Dem ein Plaſtron, asketiſch zu rapieren,
Kumpan dem andern, Tolles zu vollführen,
Und beides nur, um Zeus zu amüſieren."

Eine Auffaſſung des Teufels ins Griechiſche übertragen, die nebenbei genau der Weſensbeſtimmung Satans im Prolog im Himmel entſpricht:

„Du magſt nur immer bleiben,
Wird's dich doch ſelbſt aus unſrer Mitte treiben;
In deinem Lande tuſt dir was zugute,
Doch, irr ich nicht, hier iſt dir ſchlecht zumute."

Während ſo Mephiſto aller zur Schau getragenen Frechheit zum Trotz ſich unter dieſen Formen und Geſtalten unbehaglich fühlt, ſchwelgt Fauſt, der ſich wieder zu ihm geſellt, im Anblick der mythiſchen Geſtalten; machen ſie ihm doch die ganze Vergangenheit lebendig:

„Wie wunderbar! das Anſchaun tut mir Gnüge,
Im Widerwärtigen große tüchtige Züge.
Ich ahne ſchon ein günſtiges Geſchick;
Wohin verſetzt mich dieſer ernſte Blick? (Auf die Sphinxe deutend.)
Vor ſolchen hat einſt Ödipus geſtanden; (Auf die Sirenen deutend.)
Vor ſolchen krümmte ſich Ulyß in hänfnen Banden; (Auf die Ameiſen deutend.)
Von ſolchen ward der höchſte Schatz geſpart; (Auf die Greife deutend.)
Von dieſen treu und ohne Fehl bewahrt.
Vom friſchen Geiſte fühl' ich mich durchdrungen;
Geſtalten groß, groß die Erinnerungen!"

Und wie das nun auch wirklich eigentümlich lebendig wird! Auf die Frage: „Hat eins der Euren Helena geſehn?" ſchallt die Antwort der Sphinxe:

„Wir reichen nicht hinauf zu ihren Tagen,
Die letzeſten hat Herkules erſchlagen.
Von Chiron könnteſt du's erfragen;
Der ſprengt herum in dieſer Geiſternacht,
Wenn er dir ſteht, ſo haſt du's weit gebracht."

Während ſo Fauſt vor den Lockungen der Sirenen unbeirrt, nach dieſem gegebenen Ziele zu ſuchen beginnt, findet ſich Mephiſto, dem unter dem Gekrächz der Stymphaliden und dem Ziſchen der Köpfe der lernäiſchen Schlange — wir befinden uns alſo im „Milieu" des Herkules — etwas un-

behaglich geworden, durch die Erſcheinung der Lamien oder Empuſen, der buhleriſchen Geſpenſter, mit Lächeln und frechen Stirnen, zu verwegenen, lüſternen Liebesabenteuern komiſch gereizt, und miſcht ſich unter wohlwollender Zuſtimmung der Sphinxe unter den wilden Schwarm, der ihn aus dieſer älteſten mythologiſchen Atmoſphäre entführt.

Die Szene wandelt ſich, wir befinden uns am unteren Peneios, der ſelbſt perſonifiziert, umgeben von Gewäſſern und Nymphen erſcheint. Hier iſt die Gegend, in der Chiron ſchweift, und hier begegnen wir Fauſt wieder. Aus dem flüſternden Schilf, dem Wellengerieſel tönt „ein menſchenähnlich Lauten“:

„Scheint die Welle doch ein Schwätzen,
Lüftlein wie — ein Scherzergetzen.“

Aber den lockenden Stimmen, die zum Schlummer laden, erwidert er ſtaunender Freude voll:

„Ich w a ch e ja! O laßt ſie walten
Die unvergleichlichen Geſtalten
Wie ſie dorthin mein Auge ſchickt.
So wunderbar bin ich durchdrungen!
Sind's Träume? Sind's Erinnerungen?
Schon einmal warſt du ſo beglückt.
Gewäſſer ſchleichen durch die Friſche
Der dichten, ſanft bewegten Büſche,
Nicht rauſchen ſie, ſie rieſeln kaum;
Von allen Seiten hundert Quellen

Vereinen ſich im reinlich hellen,
Zum Bade flach vertieften Raum.
Geſunde junge Frauenglieder
Vom feuchten Spiegel doppelt wieder
Ergetztem Auge zugebracht!
Geſellig dann und fröhlich badend,
Erdreiſtet ſchwimmend, furchtſam watend;
Geſchrei zuletzt und Waſſerſchlacht.
Begnügen ſollt ich mich an dieſen,
Mein Auge ſollte hier genießen,
Doch immer weiter ſtrebt mein Sinn.
Der Blick dringt ſcharf nach jener Hülle,
Das reiche Laub der grünen Fülle
Verbirgt die hohe Königin.
Wunderſam! auch Schwäne kommen
Aus den Buchten hergeſchwommen,
Majeſtätiſch rein bewegt.
Ruhig ſchwebend, zart geſellig,
Aber ſtolz und ſelbſtgefällig
Wie ſich Haupt und Schnabel regt . . .
Einer aber ſcheint vor allen
Brüſtend kühn ſich zu gefallen,
Segelnd raſch durch alle fort;
Sein Gefieder bläht ſich ſchwellend,
Welle ſelbſt, auf Wogen wellend,
Dringt er zu dem heiligen Ort . . .
Die andern ſchwimmen hin und wieder
Mit ruhig glänzendem Gefieder,

Bald auch in regem prächtigen Streit
Die ſcheuen Mädchen abzulenken,
Daß ſie an ihren Dienſt nicht denken,
Nur an die eigne Sicherheit."

Wieder glaubt er die Gegend zu erblicken, die er im Traum geſehen, des Fluſſes Geſtade ꝛc.

Und ſchon naht Chiron, der Erſehnte ſelbſt. Fauſt ſitzt auf, ein ſeltſames Geſpräch mit dem Fabelweſen beginnt. Die ganze griechiſche Mythenwelt wird lebendig, nicht in Worten, nicht in Umriſſen, ſondern in runden Formen; die Argonauten tauchen auf und das Ganze gipfelt in der wundervollen Schilderung des Herkules, aus der die ganze Poeſie und Kraft dieſes Zeusſohnes Einem entgegenleuchtet. Auf Fauſts Frage: „Von Herkules willſt nichts erwähnen?" (da er alle übrigen Helden des Argonautenzuges genannt hat), erwidert Chiron

„O weh! errege nicht mein Sehnen . . .
Ich hatte Phöbus nie geſehn,
Noch Ares, Hermes, wie ſie heißen,
Da ſah ich mir vor Augen ſtehn
Was alle Menſchen göttlich preiſen.
So war er ein geborner König,
Als Jüngling herrlichſt anzuſchaun;
Dem ältern Bruder untertänig
Und auch den allerliebſten Fraun.
Den zweiten zeugt nicht Gäa wieder,
Nicht führt ihn Hebe himmelein;

Vergebens mühen ſich die Lieder,
Vergebens quälen ſie den Stein."

Und dann in wunderlichſter Miſchung von tiefer Empfindung, wachſender Leidenſchaft, behaglichem Humor, in entzückender Anſchaulichkeit und poetiſcher Schönheit die Einführung der Helena; auf Fauſtens Bitte: „Nun ſprich auch von der ſchönſten Frau!"

„Was! ... Frauenſchönheit will nichts heißen,
Iſt gar zu oft ein ſtarres Bild;
Nur ſolch ein Weſen kann ich preiſen,
Das froh und lebensluſtig quillt.
Die Schöne bleibt ſich ſelber ſelig;
Die Anmut macht unwiderſtehlich,
Wie Helena, da ich ſie trug."

Fauſt. Du trugſt ſie?

Chiron. Ja, auf dieſem Rücken.

Fauſt. Bin ich nicht ſchon verwirrt genug?
Und ſolch ein Sitz muß mich beglücken!

Chiron. Sie faßte ſo mich in das Haar,
Wie du es tuſt.

Fauſt. O ganz und gar
Verlier' ich mich! Erzähle wie?
Sie iſt mein einziges Begehren!
Woher? wohin? ach, trugſt du ſie?

Chiron. Die Frage läßt ſich leicht gewähren.
Die Dioskuren hatten, jener Zeit,
Das Schweſterchen aus Räuberfauſt befreit.

Doch dieſe, nicht gewohnt beſiegt zu ſein,
Ermannten ſich und ſtürmten hinterdrein.
Da hielten der Geſchwiſter eiligen Lauf
Die Sümpfe bei Eleuſis auf;
Die Brüder wateten, ich patſchte, ſchwamm hinüber;
Da ſprang ſie ab und ſtreichelte
Die feuchte Mähne, ſchmeichelte
Und dankte lieblich-klug und ſelbſtbewußt,
Wie war ſie reizend! jung, des Alten Luſt!

Fauſt. Erſt zehn Jahr! . . .

Chiron. Ich ſeh', die Philologen,
Sie haben dich, ſo wie ſich ſelbſt betrogen.
Ganz eigen iſt's mit mythologiſcher Frau;
Der Dichter bringt ſie, wie er's braucht, zur Schau:
Nie wird ſie mündig, wird nicht alt,
Stets appetitlicher Geſtalt,
Wird jung entführt, im Alter noch umfreit;
G'nug, den Poeten bindet keine Zeit.

Und dann Fauſt, in herrlichem Übergang: Nun wenn den Poeten keine Zeit bindet, „ſo ſei auch ſie ſelbſt durch keine Zeit gebunden!" Auch ich muß ſie durch meine tiefe Sehnſucht, durch meine leidenſchaftliche Begeiſterung zu neuem Leben erwecken, zu mir emporziehen:

„Hat doch Achill auf Pherä ſie gefunden
Selbſt außer aller Zeit. Welch ſeltnes Glück:
Errungen Liebe gegen das Geſchick!
Und ſollt ich nicht, ſehnſüchtigſter Gewalt,

Ins Leben ziehn die einzigſte Geſtalt?
Das ewige Weſen, Göttern ebenbürtig,
So groß als zart, ſo hehr als liebenswürdig?
Du ſahſt ſie einſt; heut hab ich ſie geſehn,
So ſchön wie reizend, wie erſehnt ſo ſchön,
Nun iſt mein Sinn, mein Weſen ſtreng umfangen;
Ich lebe nicht, kann ich ſie nicht erlangen."

Dieſe Leidenſchaftsglut erſcheint dem weiſen Chiron eine Krankheit, die der Heilung bedarf:

„Mein fremder Mann! als Menſch biſt du entzückt,
Doch unter Geiſtern ſcheinſt du wohl verrückt."

Er macht den Vorſchlag, des weiſen Äskulap ernſte Tochter Manto (der Sage nach Theireſias Tochter) zu konſultieren:

„Ihr glückt es wohl, bei einigem Verweilen,
Mit Wurzelkräften dich von Grund zu heilen."

Und trotz Fauſts:

„Geheilt will ich nicht ſein, mein Sinn iſt mächtig!
Da wär' ich ja wie andre niederträchtig."

ſchlägt er dorthin den Weg ein. Und bald ſehen ſie es ragen, das Heiligtum Apollos auf dem Olympos; hier auf der Stätte, wo Mazedonien dem römiſchen Welteroberer erlag:

„Der König flieht, der Bürger triumphiert.
Blick auf! hier ſteht bedeutend nah,
Im Mondenſchein der ewige Tempel da."

iſt der Nachtritt beendet.

Sie ſind am Ziel. Fauſt tritt in den Bannkreis der Gewalten ein, denen er ſchon in jener erſten Walpurgis-

nacht vergebens zuſtrebte, wo ſich manches Rätſel löſen ſoll, und wo dem ſehnſüchtigen Verlangen, das in ſeiner Seele lebt, ſich's wie mit offnen Armen entgegenbreitet.

Nicht mehr ein leidenſchaftbetörter Menſch, wie er noch dem Chiron erſcheint, iſt es, der hier an die Pforte der Unterwelt pocht. Es iſt die Menſchheit ſelbſt, die nach langen Irrfahrten dem Urquell alles Schönen wieder zuſtrebt, die mit tiefer Sehnſucht eine Welt verlorener Schönheit, als neuen Lebensinhalt wieder aus dem Schutt und der Nacht der Jahrtauſende ans Licht zu ziehen und zu beſchwören ſich anſchickt.

Gerade das Übermaß des Wollens iſt es, das ihm hier die Tore öffnet. „Den lieb ich, der Unmögliches begehrt," ſpricht die Seherin, die ahnend ihn ſofort verſteht: „Tritt ein, Verwegner, ſollſt dich freuen!"

Und ſo tritt er die Wanderung zum Perſephoneia ſelber, ein zweiter Orpheus, an.

Urſprünglich plante, wie ich ſchon erwähnte, Goethe, ihn auch in die Tiefe hinab zu begleiten, und ihn vor Proſerpina ſelbſt das Wort führen zu laſſen für die Befreiung der Schönheit. „Bedenken Sie nur," ſagte er im Jahre 1827 (15. Januar) zu Eckermann, „was alles in jener tollen Nacht zur Sprache kommt. Fauſts Rede an die Proſerpina, um dieſe zu bewegen, daß ſie die Helena herausgibt. Was muß das nicht für eine Rede ſein, da die Proſerpina ſelbſt zu Tränen davon gerührt wird. Dies alles iſt nicht leicht zu machen, und hängt

ſehr viel von Glück ab, ja faſt ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblicks.“ —

Die dritte Szenengruppe, die uns wieder an den oberen Peneios „wie zuvor“ zurückführt, und die ein Geſang der Sirenen eröffnet:

„Stürzt euch in Peneios Flut!
Plätſchernd ziemt es da zu ſchwimmen,
Lied um Lieder anzuſtimmen,
Dem unſeligen Volk zu Gut.
Ohne Waſſer iſt kein Heil!“

kann im eigentlichen Sinne des Wortes als ein kosmogoniſches Intermezzo gelten.

Auf der uns bekannten Szene erſcheinen zum Teil auch die von vorher bekannten Geſtalten, Sirenen und Sphinxe. Aber das, was ſich da vor und mit ihnen abſpielt, trägt einen anderen Charakter und hat andere Bedeutung: eine polemiſch-ſatiriſche Darſtellung der Urgeſchichte der Erde, oder vielmehr der beiden einander entgegenſtehenden Anſichten darüber, der Neptuniſten und der Vulkaniſten, in der Goethe aufs entſchiedenſte für den Neptunismus Partei ergreift, ja die zur Verherrlichung der neptuniſtiſchen Lehre in Szene geſetzt iſt. Nicht nur, daß der Neptuniſt Thales gegen den Vulkaniſten Anaxagoras das lehrhaft verficht, auch die Naturgewalten ſelbſt erſcheinen in Perſon und in Tat: Seismos, das Erdbeben grollt in der Tiefe und arbeitet ſich zum Licht empor:

Sirenen. Schäumend kehrt die Welle wieder
Fließt nicht mehr im Bett darnieder;

Grund erbebt, das Waſſer ſtaucht,
Kies und Ufer berſtend raucht.
Flüchten wir! Kommt alle, kommt!
Niemand, dem das Wunder frommt.

Seismos (in der Tiefe brummend und polternd.)

Einmal noch mit Kraft geſchoben,
Mit den Schultern brav gehoben!
So gelangen wir nach oben,
Wo uns alles weichen muß.

Sphinxe. Welch ein widerwärtig Zittern,
Häßlich grauſenhaftes Wittern!
Welch ein Schwanken, welches Beben,
Schaukelnd Hin- und Widerſtreben!
Welch unleidlicher Verdruß!
Doch wir ändern nicht die Stelle,
Bräche los die ganze Hölle.

Nun erhebt ſich ein Gewölbe
Wunderſam. Es iſt derſelbe,
Jener Alte, längſt Ergraute,
Der die Inſel Delos baute,
Einer Kreißenden zulieb'
Aus der Wog' empor ſie trieb.
Er mit Streben, Drängen, Drücken,
Arme ſtraff, gekrümmt den Rücken,
Wie ein Atlas an Gebärde,
Hebt er Boden, Raſen, Erde,
Kies und Gries und Sand und Letten,
Unſres Ufers ſtille Betten.

So zerreißt er eine Strecke
Quer des Tales ruhige Decke.
Angeſtrengteſt, nimmer müde,
Koloſſale Karyatide,
Trägt ein furchtbar Steingerüſte,
Noch im Boden bis zur Büſte;
Weiter aber ſoll's nicht kommen,
Sphinxe haben Platz genommen.

Seismos. Das hab' ich ganz allein vermittelt,
Man wird mir's endlich zugeſtehn;
Und hätt' ich nicht geſchüttelt und gerüttelt,
Wie wäre dieſe Welt ſo ſchön? —
Wie ſtänden eure Berge droben
In prächtig-reinem Ätherblau,
Hätt' ich ſie nicht hervorgeſchoben
Zu maleriſch-entzückter Schau!
Als, angeſichts der höchſten Ahnen,
Der Nacht, des Chaos, ich mich ſtark betrug,
Und, in Geſellſchaft von Titanen,
Mit Pelion und Oſſa als mit Ballen ſchlug.
Wir tollten fort in jugendlicher Hitze,
Bis überdrüſſig, noch zuletzt,
Wir dem Parnaß, als eine Doppelmütze,
Die beiden Berge frevelnd aufgeſetzt . . .
Apollen hält ein froh Verweilen
Dort nun mit ſeliger Muſen Chor.
Selbſt Jupiter und ſeinen Donnerkeilen
Hob ich den Seſſel hoch empor.

Jetzt so, mit ungeheurem Streben,
Drang aus dem Abgrund ich herauf.
Und fordre laut zu neuem Leben
Mir fröhliche Bewohner auf.

Sphinxe. Uralt, müßte man gestehen,
Sei das hier Emporgebürgte,
Hätten wir nicht selbst gesehen,
Wie sich's aus dem Boden würgte.
Bebuschter Wald verbreitet sich hinan,
Noch drängt sich Fels auf Fels bewegt heran;
Ein Sphinx wird sich daran nicht kehren:
Wir lassen uns im heil'gen Sitz nicht stören.

Durch die vulkanische Bewegung kommt das Erdinnere in Unordnung und Aufruhr. Die goldsuchenden Ameisen, die Pygmäen, die winzigsten Kobolde, die „Daktylen", die Däumlinge sind in emsiger Bewegung (dazwischen die Sage vom Kriege der Pygmäen mit den Kranichen hineingewoben) und in diesem als Selbstzweck sich tummelnden phantastischen Spuk taucht nun Mephisto noch einmal auf, immer noch auf der Jagd nach jenen üppigen buhlerischen Vampyrgespenstern, den Lamien, genarrt, gereizt, verwirrt, zugleich durch die vulkanischen Eruptionen, und dabei sehnlich nach dem Brocken zurückverlangend:

„Der Blocksberg bleibt ein gar bequem Lokal;
Wo man auch sei, man findet sich zumal.
Frau Ilse wacht für uns auf ihrem Stein,
Auf seiner Höh' wird Heinrich munter sein,

Die Schnarcher ſchnauzen zwar das Elend an,
Doch alles iſt für tauſend Jahr getan.
Wer weiß denn hier nur, wo er geht und ſteht,
Ob unter ihm ſich nicht der Boden bläht?
Ich wandle luſtig durch ein glattes Tal,
Und hinter mir erhebt ſich auf einmal
Ein Berg, zwar kaum ein Berg zu nennen,
Von meinen Sphinxen mich jedoch zu trennen
Schon hoch genug — hier zuckt noch manches Feuer
Das Tal hinab und flammt ums Abenteuer . . .
Noch tanzt und ſchwebt mir lockend, weichend vor,
Spitzbübiſch gaukelnd, der galante Chor.
Nur ſachte drauf! Allzu gewohnt ans Naſchen,
Wo es auch ſei, man ſucht was zu erhaſchen."

Er ſelbſt fühlt ſich als Objekt des Spuks, geſpenſtiſcher Verhöhnung und Narrung, iſt ſich deſſen bewußt und kann doch der lüſternen Gier nicht widerſtehen, immer wieder mit dem nahenden Hexenvolk anzubinden:

„Verflucht Geſchick! Betrogne Mannſen!
Von Adam her verführte Hanſen!
Alt wird man wohl, wer aber klug?
Warſt du nicht ſchon vernarrt genug!
Man weiß, das Volk taugt aus dem Grunde nichts;
Geſchnürten Leibs, geſchminkten Angeſichts;
Nichts haben ſie Geſundes zu erwidern,
Wo man ſie anfaßt, morſch in allen Gliedern.
Man weiß, man ſieht's, man kann es greifen,
Und dennoch tanzt man, wenn die Luder pfeifen."

Während so schließlich Mephisto ernüchtert und enttäuscht von seinem Abenteuer mit Lamien und Empusen sich selbst ironisiert:

„Viel klüger, scheint es, bin ich nicht geworden;
Absurd ist's hier, absurd im Norden,
Gespenster hier wie dort vertract,
Volk und Poeten abgeschmackt.
Ist eben hier eine Mummenschanz,
Wie überall ein Sinnentanz.
Ich griff nach holden Maskenzügen
Und faßte Wesen, daß mich's schauerte . . .
Ich möchte gerne mich betrügen,
Wenn es nur länger dauerte. (Sich zwischen dem Gestein verirrend.)
Wo bin ich denn? Wo will's hinaus?
Das war ein Pfad, nun ist's ein Graus.
Ich kam daher auf glatten Wegen,
Und jetzt steht mir Gerölll entgegen.
Vergebens klettr' ich auf und nieder,
Wo find' ich meine Sphinxe wieder?
So toll hätt' ich mir's nicht gedacht.
Ein solch Gebirg' in einer Nacht!
Das heiß' ich frischen Hexenritt,
Die bringen ihren Blocksberg mit,"

taucht plötzlich neben ihm, über ihm Homunculus auf, und erwidert auf die Frage: „Woher des Wegs, du Kleingeselle?":

„Ich ſchwebe ſo von Stell' zu Stelle,
Und möchte gern im beſten Sinn entſtehn,
Voll Ungeduld mein Glas entzwei zu ſchlagen;
Allein was ich bisher geſehn,
Hinein da möcht' ich mich nicht wagen.
Nur, um dir's im Vertraun zu ſagen:
Zwei Philoſophen bin ich auf der Spur,
Ich horchte zu, es hieß Natur! Natur!
Von dieſen will ich mich nicht trennen,
Sie müſſen doch das irdiſche Weſen kennen;
Und ich erfahre wohl am Ende,
Wohin ich mich am allerklügſten wende."

In dieſer nun ſich bildenden Gruppe, Anaxagoras, Thales, Homunculus ſie umſchwebend und gelegentlich apoſtrophierend, wird in den kosmogoniſchen Theorieen, die gleichzeitig durch die Praxis: Seismos und das Niederfallen des Meteors, das Anaxagoras für die herabſtürzende Mondſcheibe hält, illuſtriert werden, der Entſtehungsdrang des Homunculus in Rede und Gegenrede, Frage und Antwort beleuchtet, veranſchaulicht, begründet. Die Naturereigniſſe ſelbſt aber verändern nicht nur durch die plötzliche Entſtehung eines Gebirges die Oberfläche der Erde, ſondern bringen auch den kämpfenden Fabelgeſchöpfen, den Pygmäen und ihrer Gefolgſchaft, jähen Tod. Es iſt ein wunderbares Gemiſch von brutaler Tatſächlichkeit, die Grauen erweckt, von ſymboliſchem Tiefſinn und ſpielendem Humor. Das Gewaltſame, Unvermittelte der vulkaniſchen Erſcheinungen, die wohl Veränderungen hervorbringen, aber nicht

organiſch erzeugen können, iſt mit großer künſtleriſcher Energie veranſchaulicht in Taten und Worten:

Anaxagoras (triumphierend). Haſt du, o Thales, je in einer Nacht,
Solch einen Berg aus Schlamm hervorgebracht?

Thales. Nie war Natur und ihr lebendiges Fließen,
Auf Tag und Nacht und Stunden angewieſen.
Sie bildet regelnd jegliche Geſtalt,
Und ſelbſt im Großen iſt es nicht Gewalt.

Und auf Anaxagoras Einwand:

„Hier aber war's! Plutoniſch grimmig Feuer,
Aeoliſcher Dünſte Knallkraft, ungeheuer
Durchbrach des flachen Bodens alte Kruſte,
Daß neu ein Berg ſogleich entſtehen mußte,"

erwidert Thales ſchroff:

„Was wird dadurch nun weiter fortgeſetzt?
Er iſt auch da, und das iſt gut zuletzt."

Während er Homunculus an die Geburtsſtätte organiſchen Lebens mit ſich entführt:

„Nun fort zum heitern Meeresfeſte,
Dort hofft und ehrt man Wundergäſte,"

hat Mephiſto auch nach ſo viel Enttäuſchungen noch eine kleine Genugtuung, die ſich aber noch als etwas mehr wie das erweiſen ſoll: Die Begegnung mit den Phorkyaden, den drei Töchtern des Meergottes Phorkys und der Keto, die, Perſonifikation des grauenhaften Dunkels, ſcheuſälige, grauhaarige Geſchöpfe im Dunkeln wohnend,

alle drei nur über einen Zahn und ein Auge verfügen. Sie machen in ihrem Liebreiz den denkbar sympathischsten Eindruck auf ihn; und ein anmutiges Zwiegespräch beginnt, in dem die Scheusäler mit dem Satan auf ihre Weise ganz liebenswürdig sind.

Mephistopheles. Warum denn nicht! — Ich
sehe was, und staune!
So stolz ich bin, muß ich mir selbst gestehn:
Dergleichen hab' ich nie gesehn,
Die sind ja schlimmer als Alraune . . .
Wird man die urverworfnen Sünden
Im mindesten noch häßlich finden,
Wenn man dies Dreigetüm erblickt?
Wir litten sie nicht auf den Schwellen
Der grauenvollsten unsrer Höllen;
Hier wurzelt's in der Schönheit Land,
Das wird mit Ruhm antik genannt . . .
Sie regen sich, sie scheinen mich zu spüren,
Sie zwitschern pfeifend, Fledermaus-Vampyren.

Phorkyaden. Gebt mir das Auge, Schwestern,
daß es frage,
Wer sich so nah an unsre Tempel wage.

Mephistopheles. Verehrteste! Erlaubt mir, euch
zu nahen
Und euren Segen dreifach zu empfahen.
Ich trete vor, zwar noch als Unbekannter,
Doch irr' ich nicht, weitläufiger Verwandter.
Altwürdige Götter hab' ich schon erblickt,

Vor Ops und Rhea tiefſtens mich gebückt;
Die Parzen ſelbſt, des Chaos, eure Schweſtern,
Ich ſah ſie geſtern — oder ehegeſtern;
Doch euresgleichen hab' ich nie erblickt,
Ich ſchweige nun und fühle mich entzückt.

Phorkyaden. Er ſcheint Verſtand zu haben, dieſer Geiſt.

Mephiſtopheles. Nur wundert's mich, daß euch kein Dichter preiſt.
Und ſagt, wie kam's, wie konnte das geſchehn?
Im Bilde hab' ich nie euch, Würdigſte, geſehn;
Verſuch's der Meißel doch, euch zu erreichen,
Nicht Juno, Pallas, Venus und dergleichen.

Phorkyaden. Verſenkt in Einſamkeit und ſtillſte Nacht,
Hat unſer Drei noch nie daran gedacht!

Mephiſtopheles. Wie ſollt' es auch? da ihr der Welt entrückt,
Hier niemand ſeht und niemand euch erblickt.
Da müßtet ihr an ſolchen Orten wohnen,
Wo Pracht und Kunſt auf gleichem Sitze thronen,
Wo jeden Tag, behend, im Doppelſchritt,
Ein Marmorblock als Held ins Leben tritt.
Wo —

Phorkyaden. Schweige ſtill und gib uns kein Gelüſten!
Was hülf' es uns und wenn wir's beſſer wüßten?

In Nacht geboren, Nächtlichem verwandt,
Beinah uns ſelbſt, ganz allen unbekannt.

Dieſe Liebenswürdigkeiten haben aber von ſeiten des Mephiſto einen beſonderen Zweck.

Für die nun bevorſtehende Begegnung Fauſtens mit der Helena, für dieſe klaſſiſche Epiſode, in die er als nordiſch-chriſtlicher Teufel in keiner Weiſe hineinpaßt, verſucht er ſich zu akklimatiſieren, und wählt ſich aus der griechiſchen Fabelwelt diejenige Verkörperung des Scheußlichen und Grauſigen heraus, die am erſten ihm und ſeiner in Pech- und Schwefelgeſtank ſich wohlfühlenden Sippe entſpricht; und da erſcheinen ihm Phorkys Töchter die geeignetſten, denen er mit köſtlichſtem Humor den Hof macht, und aus deren Bilde er ſich ſofort ein antikes Scheußlichkeitsideal ſchafft zu beiderſeitiger Freude und Erſtaunen.

Die vierte und letzte Szenengruppe „Felsbuchten des Ägäiſchen Meers. Mond im Zenit verharrend" entrollt eine Reihe von großartigſten poeſieatmenden Bildern des Meereslebens, der Poeſie des Meeres, wie ſie die heitere ſinnenfrohe unerſchöpfliche Phantaſie der Griechen in buntem Wechſel von grotesken Humor und idealſte Schönheit widerſpiegelnden Götter- und Halbgöttergeſtalten geſchaffen hat, und wie ſie in unſeren Tagen Meiſter Böcklin, ein zweiter Fauſt, aus den Tiefen der rauſchenden Salzflut in leuchtenden Farben des Lebens vor unſern Augen erneut und dem Licht wiedergegeben hat.

Ein unnennbarer Glanz und eine, wie der Atem des Meeres selbst, die Seele erquickende Frische strahlt und webt in diesen bunt phantastischen Szenen und Gruppen, klingt aus den lockenden, neckenden, rauschenden Worten und Versen, die hinüber- und hineintragen in jene Stimmung, wo jene selige Befreiung des Homunculus und sein Einswerden mit dem freien großen Meer wie eine selbstverständliche natürliche Lösung erscheint.

Ein Gesang der auf den Klippen gelagerten Sirenen eröffnet die Szene und verkündet zugleich, daß diese Schmeicheltöne diesmal nicht wie sonst dem Seefahrer Trug und Verderben bedeuten; im Gegenteil, es ist eine Beschwörung an das nächtliche Gestirn, in friedevollem Glanze das Fest zu verklären und zu weihen, das sich auf den leisbewegten Wellen abspielen soll:

„Blicke ruhig von dem Bogen
Deiner Nacht auf Zitterwogen
Mildeblitzend Glanzgewimmel
Und erleuchte das Getümmel
Das sich aus den Wogen hebt."

Und „aus den Wassern schallt es Antwort" von den Nereiden und Tritonen, die, in mondbeglänzten Wellen sich tummelnd, mit den schönen Verderberinnen dort oben Begrüßungen tauschen, deren Inhalt verrät, daß diese Fische in Menschengestalt Dämonen sind gleich jenen:

„Seht! wie wir in Hochentzücken
Uns mit goldenen Ketten schmücken

Auch zu Kron= und Edelſteinen
Spang= und Gürtelſchmuck vereinen.
Alles das iſt eure Frucht.
Schätze, ſcheiternd hier verſchlungen
Habt ihr uns herangeſungen,
Ihr Dämonen unſrer Bucht."

Doch diesmal nahen auch ſie zu friedlichen höheren Zwecken:

„Ehe wir hierher gekommen,
Haben wir's zu Sinn genommen,
Schweſtern, Brüder jetzt geſchwind!
Heut bedarf's der kleinſten Reiſe
Zum vollgültigen Beweiſe
Daß wir mehr als Fiſche ſind."

Und den durch die mondhellen Fluten in buntem Getümmel Enteilenden ſchallt von den Klippen der Geſang der Sirenen nach:

„Fort ſind ſie im Nu!
Nach Samothrace g'rade zu,
Verſchwunden mit günſtigem Wind.
Was denken ſie zu vollführen
Im Reiche der hohen Kabiren?
Sind Götter! Wunderſam eigen,
Die ſich immerfort ſelbſt erzeugen
Und niemals wiſſen was ſie ſind.

Bleibe auf deinen Höhn
Holde Luna, gnädig ſtehn

Daß es nächtig verbleibe,
Uns der Tag nicht vertreibe."

Rätsel über Rätsel, so scheint es, und doch leicht gelöst. Es ist ja die heilige Nacht der Geschöpfe dieser sinnenfreudigen Fabelwelt. Die Meergottheiten rüsten zum Fest, und damit es gelinge, bedarf es vor allem der Meeresstille; diese aber kann niemand besser verbürgen als die Gegenwart der den Schiffern und der Schiffahrt gnädigen Gottheiten.

Deshalb die Reise der Nereiden und Tritonen nach Samothrace, denn dort ist der Sitz des Kultus jener zwerghaften Mysteriengötter, der Kabiren, die als Retter in Sturmesnot gleich den Dioskuren allen Seefahrern freundlich und vertraut sind; die aber zugleich in der Überlieferung ihrem Ursprung, ihrem Wesengehalt, ihrer Zahl, ihrem Kultus nach rätselhaft und dunkel, ein Forschungs- und Streitobjekt unter den Philologen und Naturphilosophen von jeher, besonders in den ersten Dezennien des vergangenen Jahrhunderts gewesen und geworden sind. Die Beziehungen auf diesen Streit der Philologen über Zahl vor allem und Wesen der kleinen Rätselgötter mischen sich hier und im folgenden mit köstlichem, allerdings nur für die Eingeweihten verständlichem Humor, als müßte es so sein, in die naive Anschauungswelt der vor unsern Augen sich im monderstrahlten Meere tummelnden Gottheiten ein.

Ehe sie aber selbst in die Erscheinung treten, nehmen

zunächſt die am Ufer des Meeres auftauchenden Geſtalten des Thales und des Homunculus unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch. Sie ſuchen Nereus, den göttlichen Meergreis, der nicht nur die ſymboliſche Verkörperung der Poeſie und aller freundlichen und ſchönen Seiten des Meeres iſt, ſondern vor allem auch, ſeit Homers Zeiten, des Rufes beſonderer Weisheit, zugleich aber auch grillenhaften Eigenſinnes genießt:

„Ich führte dich zum alten Nereus gern;
Zwar ſind wir nicht von ſeiner Höhle fern,
Doch hat er einen harten Kopf,
Der widerwärtige Sauertopf.
Das ganze menſchliche Geſchlecht
Macht's ihm, dem Griesgram nimmer recht.
Doch iſt die Zukunft ihm entdeckt,
Dafür hat jedermann Reſpekt
Und ehret ihn auf ſeinem Poſten,
Auch hat er manchem wohlgetan."

Das Haupthindernis der Verwertung von Nereus' Geheimwiſſenſchaft für die Löſung des Daſeinsrätſels des Homunculus liegt aber diesmal nicht in ſeinem Eigenſinn oder in ſeinem Griesgram, obwohl er namentlich von letzterem draſtiſche Proben ablegt, ſondern darin, daß der Alte eben im Augenblick viel zu ſehr mit ſich ſelbſt beſchäftigt iſt:

„Verderbt mir nicht den ſeltenſten Humor!
Ganz andres ſteht mir heute noch bevor:

Die Töchter hab ich alle herbeſchieden,
Die Grazien des Meeres, die Doriden.
Nicht der Olymp, nicht euer Boden trägt
Ein ſchön Gebild, das ſich ſo zierlich regt.
Sie werfen ſich anmutigſter Gebärde
Von Waſſers Rücken auf Neptunens Pferde,
Dem Element aufs zarteſte vereint,
Das ſelbſt der Schaum ſie noch zu heben ſcheint.
Im Farbenſpiel von Venus Muſchelwagen
Kommt Galatee, die ſchönſte, nun getragen,
Die, ſeit ſich Kypris von uns abgekehrt,
In Paphos wird als Göttin ſelbſt verehrt."

In der Freude des nahen Wiederſehens gilt dem göttlichen Meergreis, deſſen ganze Seele ſchon dem feſtlichen Getümmel ſich entgegenſehnt, deſſen Krone die geliebte Tochter ſein ſoll, das Verlangen des Knaben Homunculus, organiſches Leben zu werden, nichts; aber da

„. . . . In Vaterfreudenſtunde
Nicht Haß dem Herzen,
Scheltwort nicht dem Munde," . . . . . .

geziemt, weiſt er die Fragenden an einen anderen:

„Hinweg zu Proteus, fragt den Wundermann:
Wie man entſtehn und ſich verwandeln kann!"

Während die alſo Beſchiedenen enttäuſcht aufs neue ſich auf die Suche nach dem wegen ſeiner Launenhaftigkeit noch weniger vertrauenerweckenden, verwandlungsreichen Meergreis Proteus machen, lenkt der Geſang der Sirenen

von der Höhe die Blicke wieder auf die mondbeglänzte Waſſerflut, auf der nun im jubelnden Schwarm der Nereiden und Tritonen in einer Rieſenſchildkrötenſchale getragen die heilbringenden kleinen Göttergeſtalten der Kabiren nahen.

In den Jubelchor der Nereiden und Tritonen über ihre Laſt, die Schmeichelgeſänge der Sirenen, die vor den die Stunde beherrſchenden Gottheiten ihre Ohnmacht bekennen:

„Wir ſtehn euch nach.
Wenn ein Schiff zerbrach
Unwiderſtehlich an Kraft
Schützt ihr die Mannſchaft"

ſpringt und klingt nun der übermütig, behaglich ſpielende Humor des Dichters neckend und ſpottend über die gelehrten Grübler, die über etwas ſo lieblich Natürliches, wie das, was ſich da ſeinen glücklichen Augen darſtellt — die lieblichen Erſcheinungen der hilfreichen Götter, die über den Rand der Schildkrötenſchale freundlich und fröhlich ſegnend auf das mondbeglänzte Gewimmel blicken — den Kopf ſich zerbrechen.

Er ſpottet über die Zahlengrübler:

„Drei haben wir mitgenommen,
Der vierte wollte nicht kommen.
Er ſagte er ſei der Rechte,
Der für ſie alle dächte . . . . .
. . . . Sind eigentlich ihrer ſieben,
‚Wo ſind die drei geblieben?'"

u. ſ. w.; er ſpottet über metaphyſiſche Deuter wie Schelling, der die Myſteriengötter aus geiſtigem Hunger einen aufwärtsführenden Entwicklungsgang bis zum Stadium des Weltſchöpfers ſelbſt durchmachen läßt; (daher die „ſehnſuchtsvollen Hungerleider"); und es ſcheint faſt, als ob ſich in dieſem Wirrwarr von kritiſchen Fragen die Erſcheinungen der Kabiren ſelbſt wieder verflüchtigt hätten („Wo ſind die drei geblieben?")

Jedenfalls feſſelt die Aufmerkſamkeit des Leſers und Zuſchauers, während die Sirenen, Schmeichler wie immer, die Nereiden und Tritonen als Bringer der Kabiren mit den Argonauten, die das goldene Vließ holten, vergleichen, wieder die Gruppe am Ufer, Thales und Homunculus, den Proteus ſuchend und findend.

Eine wunderbare Szene, in ihrem Gemiſch von ſpielendem Humor, großartiger Menſchlichkeit und metaphyſiſchem Tiefſinn, und dabei Geſtalten und Probleme umweht und umſpült vom Atem des Meeres ſelbſt.

Zunächſt das Verſteckſpiel des trugfrohen Proteus, den der Philoſoph ſchließlich durch ſeine Neugier fängt und zur Enthüllung erſt ſeiner wahren Geſtalt, dann ſeines Weſens veranlaßt. Dann die Konſultation, die ja der Zweck all der Irrfahrten der beiden war:

„Er fragt um Rat und möchte gern entſtehn.
Ihm fehlt es nicht an geiſtigen Eigenſchaften,
Doch gar zu ſehr am greiflich Tüchtighaften.
Bis jetzt gibt ihm das Glas allein Gewicht,
Doch wär er gern zunächſt verkörperlicht."

Und dann die Antwort des weiſen Greiſes, die mit einem Schlage aus der ſcheinbar ſchrullenhaften Idee ein entwicklungs-geſchichtliches Problem im großen Stil herausarbeitet und gleichzeitig die tatſächliche und ſymboliſche Vereinigung der inneren Vorgänge auf dieſem Schauplatz mit den äußeren, die ſich da draußen auf der mondbeglänzten Meerflut abſpielen, vorbereitet:

„Im weiten Meere mußt du anbeginnen!
Da fängt man erſt im Kleinen an,
Und freut ſich, Kleinſte zu verſchlingen,
Man wächſt ſo nach und nach heran
Und bildet ſich zu höherem Vollbringen."

„Hier weht gar eine weiche Luft,
Es grunelt ſo, und mir behagt der Duft"

erwidert Homunculus, und gleichzeitig wenden ſich ihre Augen und Schritte dem Meere zu, auf dem jetzt allerlei neues, feſtlich geſtimmtes Waſſer- und Fabelvolk, ſo die Telchinen von Rhodos, Schirmer und Meiſter jeglicher Schmiedekunſt, die den Dreizack Poſeidons, den ſelbſtgeſchmiedeten als Bürgſchaft des Meeresfriedens in Händen tragen, auftauchen. Allein, ſo ſehr ſie ſich auch ihrer Kunſt rühmen, vor Proteus Augen finden ſie keine Gnade:

„Der Sonne heiligen Lebeſtrahlen
Sind tote Werke nur ein Spaß
— — — — — — — — — — —
Das Erdetreiben, wie's auch ſei,

Iſt immer doch nur Plackerei;
Dem Leben frommt die Welle beſſer;
Dich trägt ins ewige Gewäſſer
Proteus-Delphin."

Zugleich beginnt, dadurch daß er ſich ſelbſt in den Delphin verwandelt, auf deſſen Rücken nun Homunculus Platz nimmt, die Einleitung des entwicklungsgeſchichtlichen Prozeſſes, durch den Homunculus im eigentlichen Sinne des Wortes zu einem neuen Leben eingehen ſoll.

„Ich vermähle dich dem Ozean," verheißt Proteus, und Thales erwidert:

„Gib nach dem löblichen Verlangen
Von vorn die Schöpfung anzufangen!
Zu raſchem Wirken ſei bereit!
Da regſt du dich nach ewigen Normen.
Durch tauſend, abertauſend Formen,
Und bis zum Menſchen haſt du Zeit."

Alſo klar und deutlich die Aufgabe: Gib dich erſt ganz hin an den Quell alles organiſchen Lebens, das Meer, werde darin ſelber wieder zum Urkeim und wachſe dann in entwicklungsgeſchichtlicher Folge vom niederen zum höheren Organismus, bis du in Wirklichkeit durch Naturprozeß das wieder wirſt, was du jetzt nur als Kunſtprodukt biſt: ein Menſch. Freilich mit der enſchiedenen Betonung: übereil dich nicht. („Und bis zum Menſchen haſt du Zeit.")

Urteilt ſo der Menſch und der Philoſoph, ſo iſt der

Vertreter der elementaren Schöpferkraft, als der hier Proteus erſcheint, über das Einswerden mit dem All, das nur das Endziel hat, ſchließlich ein Menſch zu werden, ganz anderer Meinung und rät geradezu:

„Nur ſtrebe nicht nach höheren Orden,
Denn biſt du erſt ein Menſch geworden,
Dann iſt es völlig aus mit dir,"

worauf dann aber doch der Philoſoph den Trumpf in den wundervollen Worten ſetzt:

„Nachdem es kommt, 's iſt auch wohl fein
Ein wackrer Mann zu ſeiner Zeit zu ſein."

Und ſolcher Weisheit aus ſolchem Munde iſt auch das alte Fabelweſen nicht taub:

„So einer wohl von Deinem Schlag.
Das hält noch eine Weile nach;
Denn unter dieſen bleichen Geiſterſcharen,
Seh ich dich ſchon ſeit vielen hundert Jahren."

Jetzt aber gilt es zu ſchauen; wieder verkündet der Geſang der Sirenen von den Felſenklippen das Nahen neuer Wunder: Um die helle Mondſcheibe ſcheint es ſich wie ein Kreis lichter Wolken zu legen. In Wahrheit aber ſind es Tauben, die Boten, die Begleiterinnen der Königin des Feſtes, Galateens, der holdſeligen Tochter des Nereus, der Statthalterin Aphroditens auf Erden, die über das nächtige Meer von Paphos im glänzenden Muſchelwagen daherkommt; im Schwarm der Schweſtern, der Doriden

und Nereiden, begleitet von allerlei abenteuerlichem Meervolk auf Meerstieren, Meerkälbern und Widdern.

Seltsam klingen in die Gesänge dieser abenteuerlichen, auf Cypern beheimateten Verkörperungen von Wasser- und Meergeistern aus grauer Vorzeit auch Anspielungen auf die Schicksale der Insel in späteren Zeiten, auf die Kreuzzüge und die Herrschaft Venedigs herein, und gemahnen einen Augenblick wieder daran, daß alle diese Erscheinungen ja nur für diese eine Zaubernacht zu einem Scheinleben aus jahrtausendjährigem Schlaf geweckt sind.

Um so eigentümlicher und ergreifender berührt gerade aus dieser Vorstellung heraus die Begegnung des alten Nereus mit der geliebten Tochter.

Alle, die in diesem bunten Wirbel jauchzend und jubelnd sich paaren und grüßen, gleiten aneinander vorüber ohne seelische Beziehungen; sie haben innerlich nichts miteinander gemein; schöne Larven.

Die beiden aber, Nereus der Alte und Galatea, die auf dem Muschelwagen zu dem am Ufer ihrer harrenden Vater herangetragen wird, die fühlen menschlich, die haben sich etwas zu sagen.

„O Vater! das Glück!
Mich fesselt der Blick
Delphine verweilet,"

ruft Galathea; aber „vorüber schon" klagt Nereus, „sie ziehen vorüber in kreisenden Schwunges Bewegung."

Was kümmert sie die innre herzliche Regung!

„Ach! nähmen ſie mich mit hinüber!
Doch ein einziger Blick ergetzt,
Daß er das ganze Jahr erſetzt.“

Aus dieſen Worten des Nereus und mehr noch aus den folgenden:

„Sie kehren ſchwankend fern zurück,
Bringen nicht mehr Blick zu Blick;
— — — — — — — — — — —
Aber Galatheas Muſchelthron
Seh ich ſchon und aber ſchon.
Er glänzt wie ein Stern
Durch die Menge
Geliebtes leuchtet durchs Gedränge,
Auch noch ſo fern
Schimmert's hell und klar,
Immer nah und wahr“

klingt uns ein ganz perſönlicher Herzensklang entgegen; wie ein perſönliches Abſchiedswort des greiſen Dichters an den Genius der Jugend und der Freude, der, ihm bis in die letzte Einſamkeit des Alters treu, ſchließlich doch auch vom Strom des Lebens fortgetrieben nur aus der Ferne noch grüßt, wie ein Stern, aber auch wie ein Stern nicht verlierbar iſt: Geliebtes leuchtet durchs Gedränge, auch noch ſo fern!

Man denkt unwillkürlich jener Worte des Vierundſiebzigjährigen:

„Ich ſtatuiere keine Erinnerung in eurem Sinne.

Was uns irgend Großes, Schönes, Bedeutendes begegnet, muß . . . . . sich gleich von Anfang her in unser Inneres verweben, mit ihm Eins werden, ein neues besseres Ich in uns erzeugen und so ewig bildend in uns fortleben und schaffen. Es gibt kein Vergangenes, das man zurücksehnen dürfte, es gibt nur ein ewig Neues, das sich aus den erweiterten Elementen der Vergangenheit gestaltet und die echte Sehnsucht muß stets produktiv sein, ein neues, Besseres schaffen."

In diesen Gedankengängen ist ja auch ein entwicklungsgeschichtliches Problem, diesmal auf geistigem Gebiet enthalten. Und so ist es wohl auch kein Zufall, daß der symbolischen Gestaltung dieser Lebensauffassung, wie sie in den Worten des Nereus zum Ausdruck kommt, sich nun ganz organisch das Schauspiel der symbolischen Lösung des entwicklungsgeschichtlichen Problems, das im Homunculus verkörpert, anschließt. Wir sind in Ideenregionen hineinversetzt, in denen uns das Zerschellen des Homunculus am flammenden Muschelwagen der Galathea wie eine selbstverständliche natürliche Lösung erscheint:

„So herrsche denn Eros, der alles begonnen!"

Viertes Kapitel

Helenahandlung. Euphorion

Ehe wir uns der Helenahandlung ſelbſt zuwenden, möchte ich die Aufmerkſamkeit, wenigſtens im Vorübergehen, doch auf einige ältere, in den Paralipomena erhaltene Planſkizzen lenken, die ein Licht werfen auf die Entſtehungsphaſen, die dieſer Teil der Handlung im Laufe der Jahre durchzumachen hatte.

Zunächſt 99, wonach Fauſt nach dem Helenaſchauſpiel ohnmächtig „an einer Kirchhofsmauer niedergelegt" werden ſollte: „Träume. Darauf großer Monolog zwiſchen der Wahnerſcheinung von Gretchen und Helena; dann im weſentlichen die Ereigniſſe ſkizziert, wie in der letzten Ausführung. Auch die klaſſiſche Walpurgisnacht in Hauptzügen, doch noch ohne Chiron. Dann nach Mephiſtos Begegnung mit den Phorkyaden, in der es zu einem förmlichen Bund zwiſchen ihm und Enyo kommt, heißt's weiter: „15. Fauſt gelangt zu der Verſammlung der Sibyllen. Wichtige Unterhaltung; günſtiger Moment. Manto des Thireſias Tochter. 16. Der Hades tut ſich auf. Proſerpina wird angegangen. 17. Die Beiſpiele von Proteſilaus, Alceſte und Eurydice werden angeführt. Helena hat ſchon ſelbſt einmal die Erlaubnis gehabt, ins Leben zurückzukehren, um ſich mit dem Achill zu verbinden mit eingeſchränkter Wohnung auf der Inſel Leuce. 18. So ſoll nun Helena auf den Boden von Sparta zurückkehren und als lebendig dort

im Hauſe des Menelaus empfangen werden und dem neuen Freier überlaſſen ſein, inwiefern er auf ihren Geiſt und ihre empfänglichen Sinne einwirken kann."

Ferner kommt in Betracht Paralipomenon 123. Es iſt das jener Entwurf zu einer Ankündigung der Helena, „Zwiſchenſpiel zu Fauſt", die für Kunſt und Altertum beſtimmt, ſpäter verworfen und durch eine knappere erſetzt wurde. Hier haben wir zweifellos eine ſpätere Arbeitsſchicht vor uns als die des Paralipomenon 99, aber immer noch Vorſtadien zur letzten Redaktion, die für die innere Geſchichte der klaſſiſchen Walpurgisnacht und vor allem auch des Homunculus ſehr intereſſant ſind, dem hier noch aller und jeder poetiſche Zauber fehlt, der als ein chemiſch Menſchlein an der Erde hinſchleichend gedacht iſt, und offenbar noch viel mehr mit ſeinem Erzeuger Wagner gemein hat, wie denn hier auch Wagner mit von der Partie auf die Pharſaliſchen Felder iſt. Aber hier erſcheint auch ſchon Chiron; im Gegenſatz zu ſeiner ſpäteren Rolle geht er mit vollem Verſtändnis auf Fauſts Leidenſchaft ein, und ihm iſt der Ausdruck der Freude über einen Menſchen, der Unmögliches begehrt, in den Mund gelegt, den nachmals Manto, im Gegenſatz zu Chiron, äußert. Und nun kommt etwas, was ſpäter ganz fallen gelaſſen iſt, aber auf Goethes Plan bedeutſames Licht wirft. Es heißt: „Als nun Chiron das Begehren und die Abſicht von Fauſt erfährt, erfreut er ſich doch auch wieder einmal einen Mann zu ſehen, der das Unmögliche verlange, wie er denn immer an ſeinen Zöglingen dergleichen gebilligt. Zugleich bietet er dem mo-

dernen Helden Förderung und Leitung an, trägt ihn auf breitem Rücken kreuzweis hinüber, herüber durch alle Furten und Kiese des Peneus, läßt Lariſſa zur rechten und zeigt ſeinem Reuter nur hie und da die Stelle, wo der unglückliche König von Mazedonien, Perſeus, auf der bänglichen Flucht wenige Minuten verſchnaufte. So gelangen ſie abwärts bis an den Fuß des Olympus; hier ſtoßen ſie auf eine lange Prozeſſion von Sibyllen, an Zahl weit mehr als zwölfe. Chiron ſchildert die erſten vorüberziehenden als alte Bekannte und empfiehlt ſeinen Schützling der ſinnigen, wohldenkenden Tochter des Tireſias, Manto.

Dieſe eröffnet ihm, daß der Weg zum Orkus ſich ſoeben auftuen werde, gegen die Stunde, wo ehmals, um ſo viele große Seelen hinabzulaſſen, der Berg klaffen müſſen. Es ereignet ſich wirklich, und von dem horoſkopiſchen Augenblick begünſtigt ſteigen ſie ſämtlich ſchweigend hinunter. Auf einmal deckt Manto ihren Beſchützten mit dem Schleier und drängt ihn vom Wege ab gegen die Felſenwände, ſo daß er zu erſticken und zu vergehen fürchtet. Dem bald darauf wieder Enthüllten erklärt ſie dieſe Vorſicht, das Gorgonenhaupt nämlich ſei ihnen die Schlucht herauf entgegen gezogen, ſeit Jahrhunderten immer größer und breiter werdend; Proſerpina halte es gern von der Feſtebene zurück, weil die verſammelten Geſpenſter und Ungetüme durch ſein Erſcheinen aus aller Faſſung gebracht ſich alſobald zerſtreuten. Sie, Manto ſelbſt, als hochbegabte wage nicht, es anzuſchauen, hätte Fauſt darauf geblicket, ſo wär er gleich vernichtet worden, ſo daß weder

von Leib noch Geiſt im Univerſum jemals wieder etwas von ihm wäre zu finden geweſen. Sie gelangen endlich zu dem unabſehbaren, von Geſtalt um Geſtalt überdrängten Hoflager der Proſerpina; hier gibt es zu grenzenloſen Incidenzien Gelegenheit, bis der präſentierte Fauſt als zweiter Orpheus gut aufgenommen, ſeine Bitte aber doch einigermaßen ſeltſam gefunden wird. Die Rede der Manto als Vertreterin muß bedeutend ſeyn, ſie beruft ſich zuerſt auf die Kraft der Beyſpiele, führt die Begünſtigung des Protiſilaus, der Alceſte und Euridice umſtändlich vor. Hat doch Helena ſelbſt ſchon einmal die Erlaubnis gehabt ins Leben zurückzukehren, um ſich mit dem frühgeliebten Achill zu verbinden! Von dem übrigen Gang und Fluß der Rede dürfen wir nichts verraten, am wenigſten von der Peroration, durch welche die bis zu Tränen gerührte Königin ihr Jawort erteilt und die Bittenden an die drei Richter verweiſt, in deren ehrenes Gedächtnis ſich alles einſenkt, was in dem Letheſtrome zu ihren Füßen vorüberrollend zu verſchwinden ſcheint. Hier findet ſich nun, daß Helenen das vorige Mal die Rückkehr ins Leben vergönnt worden, unter der Bedingung eingeſchränkten Wohnens und Bleibens auf der Inſel Leuce. Nun ſoll ſie ebenmäßig auf den Boden von Sparta zurückkehren, um, als wahrhaft lebendig, dort in einem vorgebildeten Hauſe des Menelas aufzutreten, wo dann dem neuen Werber überlaſſen bleibe, inwiefern er auf ihren beweglichen Geiſt und empfänglichen Sinn einwirken und ſich ihre Gunſt erwerben könne."

Aus dem Paralipomenon 157, überschrieben „Prolog des dritten Aktes", das wieder noch eine spätere Schicht darstellt, geht hervor, daß Goethe eine Zeitlang daran dachte — offenbar nachdem ihm die neue Gestaltung des Homunculus aufgegangen und dadurch der klassischen Walpurgisnacht ein anderer Abschluß gegeben war — diese Szene in der Unterwelt als einen Prolog dem dritten Akt voranzuschicken. Das Paralipomenon ist datiert vom 18. Juni 1830 und stimmt im wesentlichen mit der eben zitierten Skizze dieser Szene im Paralip. 123 überein. In den Paralipomena 158—160 sind auch einige Fragmente aus dem Zwiegespräch Fausts mit der Manto, auf ihrer Wanderung in die Unterwelt, erhalten.

Über den ursprünglichen Plan der mit dem dritten Akt anhebenden, eigentlichen Helenahandlung gibt aber vor allem einen höchst überraschenden, weil für die Geschichte der Motive im zweiten Teil typischen Aufschluß das mehrfach schon erwähnte Paralipomenon 63 jene für die Fortsetzung von Dichtung und Wahrheit bestimmte älteste erhaltene Planskizze.

Es heißt da nach dem Verschwinden des Phantoms „Mephistopheles, als er wieder auf Fausten trifft, findet diesen in dem leidenschaftlichsten Zustande. Er hat sich in Helena verliebt, und verlangt nun, daß der Tausendkünstler sie herbeischaffen und ihm in die Arme liefern solle. Es finden sich Schwierigkeiten. Helena gehört dem Orkus und kann durch Zauberkünste wohl herausgelockt, aber nicht festgehalten werden. Faust steht nicht

gehalten werden. Faust steht nicht ab. Mephistopheles unternimmt's. Unendliche Sehnsucht Fausts nach der einmal erkannten höchsten Schönheit. Ein altes Schloß, dessen Besitzer in Palestina Krieg führt, der Kastellan aber ein Zauberer ist, soll der Wohnsitz des neuen Paris werden. Helena erscheint: durch einen magischen Ring ist ihr die Körperlichkeit wiedergegeben. Sie glaubt soeben von Troja zu kommen und in Sparta einzutreffen. Sie findet alles einsam, sehnt sich nach Gesellschaft, besonders nach männlicher, die sie ihr lebelang nicht entbehren können. Faust tritt auf und steht als deutscher Ritter sehr wunderbar gegen die antike Heldengestalt. Sie findet ihn abscheulich, allein da er zu schmeicheln weiß, so findet sie sich nach und nach in ihn, und er wird der Nachfolger so mancher Heroen und Halbgötter. Ein Sohn entspringt aus dieser Verbindung, der, sobald er auf die Welt kommt, tanzt, singt, und mit Fechterstreichen die Luft teilt. Nun muß man wissen, daß das Schloß mit einer Zaubergrenze umzogen ist, innerhalb welcher allein diese Halbwirklichkeiten gedeihen können. Der immer zunehmende Knabe macht der Mutter viel Freude. Es ist ihm alles erlaubt, nur verboten, über einen gewissen Bach zu gehen. Eines Festtags aber hört er drüben Musik und sieht die Landleute und Soldaten tanzen. Er überschreitet die Linie, mischt sich unter sie und kriegt Händel, verwundet viele, wird aber zuletzt durch ein geweihtes Schwert erschlagen. Der Zauberer Kastellan, rettet den Leichnam. Die Mutter ist untröstlich, und indem Helena in Verzweiflung die

Hände ringt, ſtreift ſie den Ring ab und fällt Fauſt in die Arme, der aber nur ihr leeres Kleid umfaßt. Mutter und Sohn ſind verſchwunden. Mephiſtopheles, der bisher unter der Geſtalt einer alten Schaffnerin von allem Zeuge geweſen, ſucht ſeinen Freund zu tröſten und ihm Luſt zum Beſitz einzuflößen. Der Schloßherr iſt in Paleſtina umgekommen, Mönche wollen ſich der Güter bemächtigen, ihre Segenſprüche heben den Zauberkreis auf. Mephiſtopheles rät zur phyſiſchen Gewalt und ſtellt Fauſten drei Helfershelfer mit Namen: Raufebold, Habebald, Haltefeſt. Fauſt glaubt ſich nun genug ausgeſtattet und entläßt den Mephiſtopheles und Kaſtellan, führt Krieg mit den Mönchen, rächt den Tod ſeines Sohnes und gewinnt große Güter. Indeſſen altert er, und wie es weiter ergangen, wird ſich zeigen, wenn wir künftig die Fragmente, oder vielmehr die zerſtreut gearbeiteten Stellen dieſes zweiten Teiles zuſammenräumen und dadurch einiges retten, was den Leſern intereſſant ſein wird."

Von der andern Führung der Handlung abgeſehen, durch die vor allem die ſpätern Schickſale Fauſts in ungleich engerm Zuſammenhang mit der Helenahandlung erſcheinen, und in der alſo die Wiederanknüpfung der Beziehungen Fauſtens zum Kaiſer noch nicht vorgeſehen iſt, erſcheint die Skizze hauptſächlich deswegen ſo bedeutungsvoll, weil wir daraus ſehen, *welche bedeutende Hebung des Niveaus der Charaktere, welche Läuterung und Idealiſierung der Motive in den zwanziger Jahren ſtattgefunden hat.*

Alles Kleinliche, Niedrige, Komische ist während dieser Arbeitsperiode von den Hauptgestalten als wesensfremd und unorganisch abgestreift. Das haben wir beobachtet bei der Beschwörungsszene der Helena, das sahen wir bei der Poetisierung des Homunculus, bei der Ausscheidung Wagners aus der Walpurgisnacht.

Das sehen wir vor allem jetzt auch an der Gestalt der Helena.

Das Hetärenhafte, das ihr in dieser ältesten Planskizze noch anklebt: („sie findet alles einsam, sehnt sich nach Gesellschaft, besonders nach männlicher, die sie ihr lebelang nicht entbehren können,") und das auch unwillkürlich auf Faust abfärbt. („Sie findet ihn abscheulich, allein da er zu schmeicheln weiß, so findet sie sich nach und nach in ihn, und er wird der Nachfolger so mancher Heroen und Halbgötter.") Alles das ist in der letzten Fassung getilgt, kein unedler Zug entstellt mehr den seltsamen Bund, der hier von beiden Seiten in tiefer echter Leidenschaft geschlossen wird.

Als Goethe 1827 die Helena als Bruchstück für sich erscheinen ließ, gab er ihm den Untertitel „Klassisch-romantische Phantasmagorie, Zwischenspiel zu Faust". Er wollte mit Phantasmagorie andeuten, daß es sich hier insofern um ein Gaukel- oder Zauberspiel handle, als Helena und ihre Scharen nicht wirklich leben, sondern nur zu einem Scheinleben, allerdings mit allen Leidenschaften und organischen Funktionen des natürlichen Lebens erweckte Gespenster — Revenants — sind, die, wenn sie ihre Aufgabe er-

füllt haben, in den Schoß des Orkus wieder als Schatten zurückkehren müssen; und diese Rolle hatte er vielleicht im Sinn, als er in der ersten Zeit seiner Beschäftigung mit den Helenaszenen (1800, 12. September) an Schiller schrieb: „Nun zieht mich aber das Schöne in der Lage meiner Heldin so sehr an, daß es mich betrübt, wenn ich es zunächst in eine Fratze verwandeln soll," also daß Helena bei alledem nichts weiter werden und bleiben kann, als ein „Gespenst". So wird es jedenfalls von vielen aufgefaßt. Ich möchte allerdings „Fratze" hier anders deuten. „Fratze" ist in Goethes Sprachgebrauch etwas ganz Besonderes, Fratze ist das Element, das die reinen schönen Anschauungsformen verwirrt und trübt; er spricht von den „Fratzen des Tages," die ihm die dichterischen Arbeiten unmöglich machen, d. h. dem Kleinlichen, Niedrigen, was die Alltagswelt bringt. Und wenn er daher hier hinzusetzt: „Wirklich fühlte ich nicht geringe Lust, eine wahrhafte Tragödie auf das Angefangene zu gründen, allein ich werde mich hüten, die Obliegenheiten zu vermehren, deren kümmerliche Erfüllung ohnehin schon die Freude des Lebens wegzehrt," so möchte ich das vielmehr auf jene eben berührte typische Erscheinung in Goethes Verhältnis zu den Gestalten des zweiten Teils überhaupt beziehen. Ich meine so: Kaum ist er in den Bannkreis der Helena eingetreten, so ergreift sie ihn so, packt ihn so, daß der fratzenhafte Zug des Hetärentums, den er ihr zugedacht, ihm jetzt wieder leid tut, und er große Lust verspürt, die ganze Helenahandlung über das Niveau der antiken

chronique scandaleuse bedeutend emporzuheben, was ja dann auch hernach geſchehen. Aber ſicher iſt, daß aus der Bezeichnung Phantasmagorie und der Erwähnung der Helena als Fratze nun nicht der Schluß gezogen werden darf, wie man (K. J. Schröer) getan hat, daß dieſes ganze Zwiſchenſpiel ein Gaukelwerk ſei, Fauſt einbegriffen, ein Traumerlebnis des Fauſt, in dem der wirkliche Fauſt gar keine Rolle ſpielt. Iſt man doch ſoweit gegangen zu behaupten: das Auftreten der Helena ſetze die Handlung der Walpurgisnacht nicht fort, es ſei nicht eine Folge von Fauſts Gang in die Unterwelt. Es ſei nur ein ſtellvertretendes Zwiſchenſpiel. Auch Fauſt erſcheine nicht als der Fauſt, der zur Unterwelt geſtiegen war. Er ſuche Helena nicht, ſie käme zu ihm. Er fliehe nicht den Geſchmack des Nordens; er trete auf als Vertreter der mittelalterlichen Kultur; und: „ſo durfte er nicht im Stück auftreten". Das iſt natürlich verfehlt. Auch wenn wir jetzt nicht aus den ſeitdem ans Licht gezogenen Paralipomena den innigſten logiſchen zeitlichen und tatſächlichen Zuſammenhang zwiſchen der klaſſiſchen Walpurgisnacht und der Helenahandlung aktenmäßig belegen könnten, müßte es aus allem übrigen erſchloſſen werden. Es iſt ja ſo klar, daß Fauſt, der Helena zum Leben erweckt hat, um jeden Preis nun Helena gewinnen will, und zu dieſem Zweck ihr, die nach Sparta zurückverſetzt iſt, ſich nähert. Sie kommt ja nur ſcheinbar zu ihm. In Wirklichkeit kommt er zu ihr, indem er ſie durch Mephiſtos Künſte in ſeine Zauberburg verſetzen läßt.

Die Helenahandlung ist ein organischer Bestandteil der Faustdichtung als Ganzes, der allerdings insofern, wie ich bereits früher andeutete, eine Verschleierung und Trübung der künstlerischen Idee bedingt und bewirkt, als durch diese Helenahandlung mit den großen ethischen Problemen des einzelnen Menschen ein ästhetisch-kulturgeschichtliches Problem der ganzen modernen Menschheit verbunden wird. Insofern ist allerdings auch Helena ein Zwischenspiel, aber nicht ein Zwischenspiel zwischen dem zweiten und dritten Akt, sondern zwischen dem ersten und vierten. Dann gehört auch der zweite, die Helenahandlung einleitende Akt in dies Intermezzo hinein, in dem Faust von dem großen Tatendrang, der ihn am Eingang des ersten Aktes beseelte, abgelenkt wird. Diesem Faust begegnen wir erst wieder im vierten Akt.

Es scheint mir auch nach Goethes vorher zitierten Äußerung und nach anderen ähnlichen klar, jedenfalls wahrscheinlich, daß ihm erst unter den Händen bei der Arbeit die Helenahandlung, diese bedeutungsvolle, folgenschwere Rolle bekam, die das strenge Gefüge der geschlossenen Handlung, die auf eine sittliche Läuterung des Faust durch die Tat abzielt, zu sprengen drohte.

Zwischen das Drama des Menschen Faust schiebt sich das Drama der modernen Menschheit, verkörpert in Faust und Helena, ein Menschheitserlebnis, in dem und an dem jeder in die Gegenwart hinein geborene, mag er es wissen oder wollen oder nicht, seinen Anteil hat.

In diesem Faust aber erscheint, durch diesen Faust

ſcheint durch vor allem Goethe ſelbſt, der vollendetſte Menſch, den die moderne Kultur im wundervollen Ebenmaß des Körperlichen und Geiſtigen, des Typiſchen und des Individuellen, des Künſtlers und des Menſchen hervorgebracht hat.

Ich habe auch ſchon früher geſagt, wie dies Helenamotiv, das ihm die Sage und das Volksſchauſpiel im Keime bot, und das er auch bei der erſten Konzeption ſeinem eigenen Zeugnis nach, dem wir nicht mißtrauen dürfen, ſchon in ſeinen Plan aufgenommen hatte, in ſein Leben hineinwuchs, für ihn eine perſönliche ſymboliſche Bedeutung gewonnen.

Durch die Bezeichnung „romantiſch-klaſſiſche Phantasmagorie", die Goethe dem Helenabruchſtück bei der erſten Veröffentlichung gab, hat er, aber vielleicht mehr als er ſelbſt beabſichtigte, eine Deutung der inneren Beziehungen, die in den Geſtalten Fauſt und Helena dargeſtellt werden ſollen, veranlaßt, die gelegentlich geradezu zu einer Verkennung des eigentlichen Sinnes geführt haben.

Wer den geheimen und tiefen Pulsſchlag der Fauſt- und Helenahandlung fühlen und hören will, der *muß ſich in die Seele des italieniſchen Goethe verſetzen.*

Es gibt ſchlechterdings keinen beſſeren, authentiſcheren und ſchöneren Kommentar zur Helena, als Goethes Bekenntniſſe in den Briefen, die er aus Italien an Frau von Stein und die übrigen Freunde in Deutſch-

land richtete, denn sie lassen auch so deutlich erkennen, warum sich bei Goethe das ethische und das künstlerisch-ästhetische Problem im Faust verschmelzen mußte: Eben weil es in seinem Leben ebenso war. Ich denke an Stellen wie in in dem Briefe an die Weimarer Freunde, 6. Januar 1787: „Ich bin von einer ungeheuren Leidenschaft und Krankheit geheilt, wieder zum Lebensgenuß, zum Genuß der Geschichte, der Dichtkunst, der Altertümer genesen," oder an Frau von Stein am 8. Juni 1787: „Rom ist der einzige Ort in der Welt für den Künstler, und ich bin doch einmal nichts anderes .... Übrigens habe ich glückliche Menschen kennen lernen, die es nur sind, weil sie ganz sind, auch der Geringste, wenn er ganz ist, kann glücklich und in seiner Art vollkommen sein. Das will und muß ich nun auch erlangen, und ich kann's, wenigstens weiß ich, wo es liegt und wo es steht, ich habe mich auf dieser Reise unsäglich kennen lernen. Ich bin mir selbst wiedergegeben," oder an Kayser, 14. Juli 1787: „Ich finde hier die Erfüllung aller meiner Wünsche und Träume ... Mit jedem Tag scheint die Gesundheit Leibes und der Seele zu wachsen, und ich habe bald nichts als die Dauer meines Zustandes zu wünschen." Am schönsten vielleicht zusammengefaßt in dem Brief an Frau von Stein am 20.—23. Dezember 1786 aus der allerersten römischen Zeit: „Ich lasse mir nur alles entgegenkommen und zwinge mich nicht dies oder jenes in dem Gegenstande zu finden. Wie ich die Natur betrachtet, betracht ich nun die Kunst, ich

gewinne, wonach ich so lang gestrebt, auch einen vollständigen Begriff von dem Höchsten, was Menschen gemacht haben und meine Seele bildet sich auch an dieser Seite mehr aus, und sieht in ein freieres Feld .... Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort, ich dachte wohl hier was zu lernen, daß ich aber so weit in die Schule zurückgehen, daß ich so viel *verlernen* müßte, dacht ich nicht. Desto lieber ist mir's, ich habe mich ganz hingegeben und es ist nicht allein der *Kunstsinn*, es ist auch der *moralische*, der große Erneuerung leidet."

Das sind nur einige herausgerissene Stellen, die allerdings kein einziges dunkles Wort in der Helena erklären, keine mythologische Anspielung erschließen, die aber, meine ich, in die dichterischen Vorgänge deren Zeuge wir in der Helenahandlung werden, einen Strom von rotem lebendigem Blut strömen lassen. Wir fühlen durch die symbolisch-allegorische Handlung das persönliche Erlebnis durch, das nun wieder seinem aus nehmender und gebender Leidenschaft die stärksten dichterischen Antriebe empfangenden Wesen entsprechend nicht in einer abstrakten Fiktion, sondern in dem von tiefer Leidenschaft und wunderbarer sinnlicher Schönheit durchglühten Liebesbund Faustens mit der Helena zum Ausdruck kommt.

Und eben weil dies Helenamotiv so für ihn nicht mehr ein übernommenes blieb, sondern wie das ganz frei erfundene Gretchenmotiv in seiner Seele Wurzel faßte und

ein neues Leben entwickelte, mußte ganz naturgemäß jene Idealisierung ihres Bildes und die Vertiefung ihres Liebesbundes mit Faust eintreten, die das Symbol erst zu höchster künstlerischer Vollendung reifen ließ.

Aber wie ich sagte, das persönliche Erlebnis ist zugleich Spiegelbild einer Erfahrung der modernen Menschheit überhaupt, der mit christlich-mittelalterlicher Kultur durchtränkten Menschheit, die im Grübeln über die Geheimnisse des Lebens und im Kampf wider die Sünde die Fähigkeit, die sinnliche Welt in ihren Erscheinungsformen rein und unbefangen zu genießen verloren hatte, die auch in ihrem künstlerischen Schaffen dem Seltsamen, dem Tiefsinnigen, die Phantasie auf Seitenpfade und allerlei Zickzackwege mit grellen Lichtern und tiefen Schatten Lockenden, den Vorzug vor der einfachen, in reiner großer Form still in sich ruhenden Schönheit gegeben hatte. Ein Bild der christlich-romantischen Welt also die die Antike neu entdeckt und in ihrem Anschauen in dem Sichversenken, in diese völlige Harmonie des Seelischen und des Körperlichen zu einer neuen Weltanschauung und zu einer neuen Kulturaufgabe sich durcharbeitet.

Wir dürfen hier nicht allein an diese Wiedererweckung im engsten Sinn, an das Zeitalter der Renaissance, denken, noch weniger, wie man es auch getan hat, bei dieser Versinnbildlichung der Verschmelzung der Romantik und der Antike, nur die romantische Bewegung des damaligen Deutschlands und Goethes eigne Stellung dazu ins Auge fassen. Die Perspektive ist ungleich weiter.

Es ist ein großer Regenerationsprozeß der Menschheit, der seit den Tagen der Renaissance (im engeren Sinne) sich vollzieht, der aber über die Vorstadien kaum hinausgediehen ist, ein Prozeß, der mit wechselnder Energie und wechselndem Erfolg hüben und drüben seit Jahrhunderten geführt wird; oder richtiger, das ist eine über Jahrhunderte sich fortpflanzende geistige Bewegung, die, da es sich um Gegensätze handelt, naturgemäß Kampfformen annehmen muß, bald schroffer, bald milder, eine Bewegung, die auch nicht nur auf das Künstlerischeim Menschen sich beschränkt, sondern die es mit dem ganzen Menschen zu tun hat, und als deren idealster Ausdruck, in dem was für alle zu erstreben ist, eben Goethe gilt; eine Bewegung, die daher auch, weil ihr Endziel die denkbar größte Harmonie, eine Vereinigung des Sittlichkeitsideals und des Schönheitsideals ist, über alle Niederlagen und Enttäuschungen der einzelnen der Generationen, der Jahrhunderte, unaufhaltsam fortschreitet, und durch den Kampf den Frieden bringt. Dieser große Menschheitsprozeß ist es, der hier in einer der tiefsinnigsten und zugleich schönsten Allegorieen in dem Bunde Faustens

und der Helena veranſchaulicht wird; nicht um eine bereits abgeſchloſſene Phaſe dieſes Kampfes darzuſtellen, nicht um eine Durchgangsbewegung des Tages in ihrer flüchtigen Erſcheinung feſtzuhalten, ſondern um im Bilde vergangener Dinge auf Zukünftiges ahnend und verheißend hinzuweiſen.

Soviel über die Grundidee der Helenahandlung; über den Inhalt im einzelnen kann ich mich kurz faſſen.

So wie die Phantasmagorie verhältnismäßig früh außer dem Zuſammenhang mit den übrigen Partieen des zweiten Teils entſtanden oder jedenfalls entworfen iſt, ſo ſtellt ſie auch in der Anlage und in der Durchführung ein in ſich geſchloſſenes Ganzes, ein Drama im Drama dar, das auch noch dadurch äußerlich die üblichen Formen eines Dramenaktes ſprengt, daß nicht nur während des Aktes die Szene zweimal wechſelt, ſondern auch zwiſchen der zweiten und dritten Verwandlung ein größerer Zeitraum liegt, alſo auch die Einheit der Zeit nicht gewahrt iſt.

Im übrigen iſt die Handlung ſelbſt von einer Durchſichtigkeit, daß eine Erläuterung wie die meine, die nicht den einzelnen Worten uud Wörtern folgt, ſondern nur auf Erſchließung der weſentlichen Motive und ihres Zuſammenhangs untereinander ihr Augenmerk richtet, hier gern aufs Wort verzichtet um die wundervolle Harmonie der großen Kunſtſchöpfung nicht durch eigne Betrachtungen zu ſtören.

Die Helenahandlung iſt wie eines jener großen Gemälde, die für die Ewigkeit leuchten, wie etwa Raphaels Sixtina, die ſich von ſelbſt jedem erſchließen, der mit Andacht und williger Hingebung davortritt. Wer dieſe Sprache nicht aus ſich verſteht, dem deutet ſie auch kein Dritter.

Nur etwas möchte ich hervorheben: einmal, wie hier eine Verſchmelzung der edelſten und koſtbarſten Elemente antiker Dichtung, des Epos (Homer) und des Dramas ſtattgefunden hat, mit einer Kraft der Verjüngung und Wiederbelebung, ſowohl der Geſtalten wie der Formen, wie es in der geſamten neuen Literatur ohne Beiſpiel iſt, und ferner, wie dadurch, daß in den Reden der Helena und ihren Gefährtinnen das dämmernde Traumbewußtſein einer Doppelexiſtenz, eines ſchon einmal gelebten Lebens mit ahnungsvoll ſchnell wieder märchenhaft zerfließenden Lichtern auftaucht, gerade in die Szenen der Leidenſchaft nun ein Begleitakkord ahnungsvoller Elegie hineinklingt, der etwas unendlich Rührendes, Herzergreifendes hat; man denke z. B. an die Worte der Helena zu den mit Phorkyas ſchreitenden Gefährtinnen:

„Ihr habt in ſittelosem Zorn
Unſel'ger Bilder Schreckgeſtalten hergebannt,
Die mich umdrängen, daß ich ſelbſt zum Orkus mich
Geriſſen fühle, vaterländ'ſcher Flur zum Trutz.
Iſt's wohl Gedächtnis? war es Wahn, der mich ergreift?

War ich das alles? Bin ich's? Werd' ich's künftig
sein,
Das Traum- und Schreckbild jener Städteverwüsten-
den?"

Und schließlich, wie, ich möchte sagen, zufällige historische Vorgänge, denn sie sind ohne innere Folge geblieben, wie die Besiedelungen Griechenlands durch Normannen und Deutsche im Mittelalter, hier zu großen bedeutungsvollen, weltgeschichtlichen Spiegelungen verwertet werden und indem dies Eindringen romantischen Barbarentums zeitlich sowohl mit gewissen Erscheinungen der Völkerwanderung — man denke an Lynkeus — wie unmittelbar mit der homerischen Welt zusammengerückt werden, eine Eindringlichkeit in der Darstellung und Erfassung der großen Gesamtheit der menschlichen Geschichte erreicht wird, die den Gedanken an eine freie gestaltende dichterische Willkür gar nicht aufkommen läßt. Und wie dann über diesen Weltenräumen von Jahrtausenden menschlicher Geschichte sich das Persönlichste geheimnisvoll und innig zugleich entfaltet, und den ganzen Gehalt des Moments ausschöpfend, der Liebesbund Faustens und Helenas geschlossen wird:

Helena. Ich fühle mich so fern und doch so nah,
Und sage nur zu gern: da bin ich! da!
Faust. Ich atme kaum, mir zittert, stockt das
Wort;
Es ist ein Traum, verschwunden Tag und Ort.

Helena. Ich ſcheine mir verlebt und doch ſo neu.
In dich verwebt, dem Unbekannten treu.

Fauſt. Durchgrüble nicht das einzigſte Geſchick!
Daſein iſt Pflicht, und wär's ein Augenblick.

Aus dieſem Liebesbund erblüht das arkadiſche freie Glück, aus dieſer Liebe entſpringt Euphorion.

Auch hier iſt das Kühnſte gewagt und geleiſtet. Rein Symboliſches und intim Perſönliches innigſt verſchlungen, zur Verzweiflung kritiſcher Haarſpalter.

Wer und was iſt Euphorion?

Auch hier knüpfte Goethe an die Überlieferung an. Die nachhomeriſche Dichtung weiß vom Euphorion, dem geflügelten Sohn der Helena und des Achilles zu erzählen, den nachmals Zeus, verſchmähter Liebe wegen, mit dem Blitz vertilgt habe, und das älteſte Fauſtbuch erzählt von Fauſtens und der Helena Sohn, Juſtus, der nach dem Tode des erſten ſamt ſeiner Mutter plötzlich verſchwunden ſei. So erſcheint auch hier Euphorion als ein dämoniſches Weſen, als etwas außer und über der Natur Stehendes, das infolgedeſſen aber auch in der organiſchen Natur keine innere Daſeinsberechtigung hat; und wie vor der Zeit, Minuten zu Jahren dehnend, zu märchenhafter Vollreife entwickelt, ſo auch vor der Zeit der jähen Vernichtung geweiht.

Mit dieſer mythiſch-märchenhaften Vorſtellung von den Daſeinsbedingungen ſolcher Geſchöpfe, die aus dem

Bunde von Menſchen mit Zauber- oder Fabelweſen entſprungen, iſt echt Goethiſch zwanglos und natürlich mit ſymboliſchen Ideen verflochten die Idee von jenen glücklich-unglücklichen Exiſtenzen die mit Flügeln geboren ſind, die aber nicht die Tragkraft beſitzen, ſie über den Bannkreis ihrer nächſten Umgebung zu erheben.

Es ſind dies nur Vermutungen freilich. Denn Goethe hat ſeine urſprünglichen Abſichten in dieſer Beziehung in Dunkel gehüllt. Als er mit Eckermann nachmals darüber ſprach, ſagte er: Er habe den Schluß der Helena urſprünglich ganz anders im Sinn gehabt: „ich hatte ihn mir auf verſchiedene Weiſe ausgebildet, einmal auch recht gut, aber ich will es euch nicht verraten".

Da Eckermann jene für die Fortſetzung von Dichtung und Wahrheit geſchriebene Planſkizze kannte, kann der dort gegebene Schluß aber nicht gemeint ſein, ſondern muß es ſich um eine andre Wendung handeln.

Wie dem nun auch ſein mag, ſicher iſt, daß die Nachricht von Lord Byrons Tod dem Ende des Euphorion die letzte charakteriſtiſche Wendung gab. Goethe ſelbſt hat einmal im Geſpräch mit Eckermann darauf hingewieſen, wie eigentlich der Knabe Lenker und „Euphorion" ein und dieſelbe Perſon ſeien. Und als Eckermann erſtaunt fragte, wie denn der Euphorion ſchon im Karneval erſcheinen konnte, da er doch erſt im dritten Akt geboren werde, erwidert: „Der Euphorion iſt kein menſchliches, ſondern nur ein allegoriſches Weſen, es iſt in ihm die Poeſie perſonifiziert, die an keine Zeit,

keinen Ort, und keine Person gebunden ist." Aus dieser allgemeinen Konzeption und symbolischen Erfassung der Gestalt von vornherein erklärt es sich leicht, wie Euphorion dann für Goethe mit Byron verschmelzen konnte, in dem er das größte dichterische Talent der jungen Generation verehrte, und in dem er den pathologisch angeborenen Zug, der sein Leben vor der Zeit tragisch vernichten sollte, von jeher erkannt und beklagt hatte. Er hat sich einmal Eckermann gegenüber (1827, 2. Juli) darüber ausgesprochen: „Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit niemand gebrauchen als ihn, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst. Einen solchen mußte ich haben. Auch paßte er übrigens ganz wegen seines unbefriedigten Naturells und seiner kriegerischen Tendenz, woran er in Missolunghi zugrunde ging. Eine Abhandlung über Byron zu schreiben, ist nicht bequem und rätlich, aber gelegentlich ihn zu ehren und auf ihn im einzelnen hinzuweisen, werde ich auch in der Folge nicht unterlassen."

Es bedarf allerdings dieser Erläuterungen nicht, um die große Totenklage zu verstehen, die Goethe, einer inneren Nötigung gehorchend, so in sein größtes Werk eingeschaltet hat, wir verstehen, wie aus allgemein Symbolischem, Allegorischem und Persönlichem sich auch hier ihm eine höchste, dichterische Offenbarung gestaltete, die

gerade durch die persönliche Anteilnahme an einem Menschenschicksal, das, streng genommen, in diesen Rahmen nicht hineingehört, eine Innigkeit erhält, die der Wirkung des Ganzen wieder zugute kommt; wenn anknüpfend an die verhallenden Worte des Euphorion:

„Laß mich im düstern Reich,
Mutter mich nicht allein!"

nach einer Pause der Chor anhebt:

„Nicht allein! — wo du auch weilest,
Denn wir glauben dich zu kennen,
Ach! wenn du dem Tag enteilest,
Wird kein Herz von dir sich trennen.
Wüßten wir doch kaum zu klagen,
Neidend singen wir dein Los:
Dir in klar- und trüben Tagen
Lied und Mut war schön und groß.
Ach! zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider! früh dir selbst verloren,
Jugendblüte weggerafft.
Scharfer Blick die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesglut der besten Frauen
Und ein eigenster Gesang.
Doch du rannteſt unaufhaltsam
Frei ins willenlose Netz.
So entzweiteſt du gewaltsam

Dich mit Sitte, mit Geſetz;
Doch zuletzt das höchſte Sinnen
Gab dem reinen Mut Gewicht,
Wollteſt Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht.
Wem gelingt es? — Trübe Frage,
Der das Schickſal ſich vermummt.
Wenn am unglückſeligſten Tage
Blutend alles Volk verſtummt.
Doch erfriſchet neue Lieder,
Steht nicht länger tief gebeugt;
Denn der Boden zeugt ſie wieder,
Wie von je er ſie gezeugt."

Dieſer perſönliche Schmerz zittert nun auch durch die Worte der Helena und ihren Abſchied von Fauſt, und es iſt als ob die Summe aller höchſten Freuden und aller tiefſten Schmerzen, die der größte Dichtergenius im Laufe ſeines Daſeins erfahren, ſich noch einmal erſchütternd zuſammendrängte in jene Worte:

„Ein altes Wort bewährt ſich leider auch an mir:
Daß Glück und Schönheit dauerhaft ſich nicht vereint.
Zerriſſen iſt des Lebens wie der Liebe Band,
Bejammernd beide, ſag' ich ſchmerzlich Lebewohl!
Und werfe mich noch einmal in die Arme dir.
Perſephoneia, nimm den Knaben auf und mich."

Fünftes Kapitel

Schlachtszenen. Philomen und Baucis. Die Sorge. Das Ende

Der vierte Akt bringt uns und Faust auf einen völlig neuen Schauplatz. Jener, wie wir gesehen haben, ursprünglich geplante innige Zusammenhang der Kämpfe des Faust mit dem Schauplatz der Helenahandlung ist völlig fallen gelassen. In nordischer Gebirgslandschaft, in der Einsamkeit des Hochgebirges, begegnen wir Faust wieder, und ähnlich wie im Eingang des ersten Aktes sucht er die innere Harmonie wiederzufinden durch Versenkung in den Anblick der allheilenden Natur. Auch hier klingt in das Faustische persönliches Erlebnis hinein. Der Nachklang jener letzten Liebe die Goethe 1823 in Marienbad zu Ulrike v. Levetzow ergriffen hatte. Die Wolke die ihn hergetragen, auf dieser Gipfel Saum, von dem er „der Einsamkeiten tiefste" unter seinem Fuß erblickt, löst sich langsam von ihm los, und in ihren wechselnden Gestalten, wie sie in der Luft verschwebt und zerrinnt geben ihre Umrisse und Farben täuschend die Bilder geliebter Gestalten, des Schönsten und Lieblichsten, was ihm da drunten, wo er glücklich und unglücklich zugleich war, im Laufe der Jahre an Erfüllungen und Enttäuschungen zuteil geworden: „Und spiegelt blendend, flüchtiger Tage großen Sinn!"

„Doch mir umschwebt ein zarter lichter Nebelstreif
Noch Brust und Stirn, erheiternd, kühl und schmeichelhaft.

Nun ſteigt es leicht und zaudernd hoch und höher auf,
Fügt ſich zuſammen. — Täuſcht mich ein entzückend Bild,
Als jugenderſtes, längſtentbehrtes höchſtes Gut?
Des tiefſten Herzens frühſte Schätze quellen auf,
Aurorens Liebe, leichten Schwungs, bezeichnet's mir,
Den ſchnellempfundnen, erſten, kaum verſtandnen Blick,
Der, feſtgehalten, überglänzte jeden Schatz.
Wie Seelenſchönheit ſteigert ſich die holde Form,
Löſt ſich nicht auf, erhebt ſich in den Äther hin,
Und zieht das Beſte meines Innern mit ſich fort."

Das nun folgende Zwiegeſpräch mit Mephiſto, ſcheint zunächſt wieder in neptuniſtiſch-vulkaniſtiſche Polemik ſich zu verlieren, führt dann aber ſchnell auf den Kernpunkt, nicht nur der Szene, ſondern des ganzen Dramas überhaupt.

Fauſt iſt, der Erde und ihrer Herrlichkeiten ſatt, in die Einſamkeit entwichen, ſich zu ſammeln zu neuen Taten, und Mephiſto, dem auch diesmal wieder die eigentlichſten und geheimſten Triebfedern von Fauſts Innenleben verborgen geblieben ſind, iſt es, der nun kategoriſch die Frage ſtellt:

„Doch daß ich endlich ganz verſtändlich ſpreche,
Gefiel dir nichts an unſrer Oberfläche?
Du überſahſt in ungemeſſ'nen Weiten,
‚Die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten.' (Matth. 4)
Doch, ungenügſam wie du biſt,
Empfandeſt du wohl kein Gelüſt?"

Wie wenig er eine Vorstellung hat von dem was in Faust vorgeht, beweisen seine beiden Vorschläge auf Faustens Antwort — „Und doch! ein Großes zog mich an. Errate!“ —: der erste, die Vorstellung eines müßig-schwelgerischen, egoistischen Fürstenideals, das sich begnügt, die äußeren Ehren von einer gedankenlosen Menge einzuheimsen:

„Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,
Im Kerne Bürger-Nahrungsgraus,
Krummenge Gäßchen, spitze Giebeln,
Beschränkten Markt, Kohl, Rüben, Zwiebeln,
Fleischbänke, wo die Schmeißen hausen,
Die fetten Braten anzuschmausen;
Da findest du zu jeder Zeit
Gewiß Gestank und Tätigkeit.
Dann weite Plätze, breite Straßen,
Vornehmen Schein sich anzumaßen;
Und endlich, wo kein Tor beschränkt,
Vorstädte, grenzenlos verlängt.
Da freut' ich mich an Rollekutschen,
Am lärmigen Hin- und Wiederrutschen,
Am ewigen Hin- und Wiederlaufen
Zerstreuter Ameis-Wimmelhaufen.
Und, wenn ich führe, wenn ich ritte,
Erschien' ich immer ihre Mitte,
Von Hunderttausenden verehrt“

von Faust schroff abgelehnt:

„Das kann mich nicht zufrieden ſtellen!
Man freut ſich, daß das Volk ſich mehrt,
Nach ſeiner Art behaglich nährt,
Sogar ſich bildet, ſich belehrt, —
Und man erzieht ſich nur Rebellen“

der zweite, ein noch weniger harmloſes nach dem Grundſatz car tel est notre plaisir aufgeſtelltes Programm:

„Dann baut ich grandios, mir ſelbſt bewußt,
Am luſtigen Ort ein Schloß zur Luſt.
Wald, Hügel, Flächen, Wieſen, Feld
Zum Garten prächtig umbeſtellt.
Vor grünen Wänden Sammetmatten,
Schnurwege, kunſtgerechte Schatten,
Kaskadenſturz, durch Fels zu Fels gepaart,
Und Waſſerſtrahlen aller Art;
Ehrwürdig ſteigt es dort, doch an den Seiten,
Da ziſcht's und piſcht's in tauſend Kleinigkeiten.
Dann aber ließ' ich allerſchönſten Frauen
Vertraut-bequeme Häuslein bauen;
Verbrächte da grenzenloſe Zeit
In allerliebſt-geſelliger Einſamkeit.
Ich ſage Frau'n; denn ein für allemal
Denk' ich die Schönen im Plural“

das Fauſt mit dem „Schlecht und modern! Sardanapal!“ verächtlich abfertigt.

Auf die ſpöttiſche und doch eine gewiſſe Verlegenheit verratende Frage aber:

„Errät man wohl, wonach du ſtrebteſt?
Es war gewiß erhaben kühn.
Der du dem Mond um ſo viel näher ſchwebteſt,
Dich zog wohl deine Sucht dahin?"

wird ſcharf und nachdrücklich von Fauſt ſelbſt das neue Ziel geſteckt:

„Mit nichten! Dieſer Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu großen Taten.
Erſtaunenswürdiges ſoll geraten,
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß."

Und in wundervoller Steigerung lockt nun Mephiſtos ſpöttiſche Zwiſchenbemerkung:

„Und alſo willſt du Ruhm verdienen?
Man merkt's, du kommſt von Heroinen."

Fauſts herrlich befreiende Antwort heraus:

„Herrſchaft gewinn ich, Eigentum!
Die Tat iſt alles, nichts der Ruhm."

Mephiſtopheles. Doch werden ſich Poeten finden,
Der Nachwelt deinen Glanz zu künden,
Durch Torheit, Torheit zu entzünden.

Fauſt. Von allem iſt dir nichts gewährt.
Was weißt du, was der Menſch begehrt?
Dein widrig Weſen, bitter, ſcharf,
Was weiß es, was der Menſch bedarf?

Mephiſtopheles. Geſchehe denn nach deinem Willen,
Vertraue mir den Umfang deiner Grillen.

Faust. Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen,
Es ſchwoll empor, ſich in ſich ſelbſt zu türmen.
Dann ließ es nach und ſchüttelte die Wogen,
Des flachen Ufers Breite zu beſtürmen.
Und das verdroß mich; wie der Übermut
Den freien Geiſt, der alle Rechte ſchätzt,
Durch leidenſchaftlich aufgeregtes Blut
In's Mißbehagen des Gefühls verſetzt.
Ich hielt's für Zufall, ſchärfte meinen Blick,
Die Woge ſtand und rollte dann zurück,
Entfernte ſich vom ſtolz erreichten Ziel;
Die Stunde kommt, ſie wiederholt das Spiel.
Mephiſtopheles (ad Spectatores). Das iſt für
mich nichts Neues zu erfahren,
Das kenn' ich ſchon ſeit hunderttauſend Jahren.
Faust (leidenſchaftlich fortfahrend): Sie ſchleicht heran,
an abertauſend Enden
Unfruchtbar ſelbſt Unfruchtbarkeit zu ſpenden;
Nun ſchwillt's und wächſt und rollt und überzieht
Der wüſten Strecke widerlich Gebiet.
Da herrſchet Well' auf Welle kraftbegeiſtet,
Zieht ſich zurück und es iſt nichts geleiſtet,
Was zur Verzweiflung mich beängſtigen könnte!
Zweckloſe Kraft unbändiger Elemente!
Da wagt mein Geiſt ſich ſelbſt zu überfliegen;
Hier möcht' ich kämpfen, dies möcht' ich beſiegen.
Und es iſt möglich! — flutend wie ſie ſei,
An jedem Hügel ſchmiegt ſie ſich vorbei;

Sie mag ſich noch ſo übermütig regen,
Geringe Höhe ragt ihr ſtolz entgegen,
Geringe Tiefe zieht ſie mächtig an.
Da faßt' ich ſchnell im Geiſte Plan auf Plan:
Erlange dir das köſtliche Genießen
Das herriſche Meer vom Ufer auszuſchließen,
Der feuchten Breite Grenzen zu verengen
Und, weit hinein, ſie in ſich ſelbſt zu drängen.
Von Schritt zu Schritt wußt' ich mir's zu erörtern.
Das iſt mein Wunſch, den wage zu befördern!"

Damit iſt die große Perſpektive auf den Schluß eröffnet, und kühn wird ſofort an das tatkündende Wort die Vorbereitung dazu angeſchloſſen.

Eine Aufgabe winkt, deren Löſung die Ausſicht eröffnet, ſein eigenſtes Ideal zur Tat werden zu laſſen: „Der gute Kaiſer" des erſten Aktes hat mit ſeinem Regierungsprinzip:

„Es könne wohl zuſammen gehn,
Und ſei recht wünſchenswert und ſchön,
Regieren und zugleich genießen"

Schiffbruch gelitten. Weit entfernt von jenem Fürſtenideal, das Fauſt-Goethe hier nach den großen Fürſtenmuſtern ſeiner Zeit, Friedrich II. und Karl Auguſt, aus reifer Erfahrung und tiefſter Empfindung entrollt:

„Ein großer Irrtum. Wer befehlen ſoll,
Muß im Befehlen Seligkeit empfinden,
Ihm iſt die Bruſt von hohem Willen voll,

Doch was er will, es darf's kein Menſch ergründen.
Was er den Treuſten in das Ohr geraunt,
Es iſt getan und alle Welt erſtaunt.
So wird er ſtets der Allerhöchſte ſein,
Der Würdigſte —, Genießen macht gemein!"

ſind ihm im Genießen die Zügel des Reichs aus den Händen geglitten, und zu der allgemeinen Anarchie „wo Groß und Klein ſich kreuz und quer befehden" iſt nun auch als der Übel größtes ein Gegenkaiſer aufgetreten. Ein typiſcher Vorgang des mittelalterlichen Kaiſerelends, wie es Mephiſto mit beißender Satire ſchildert.

Hier ſetzt Mephiſto den Hebel an.

Unerkannt bietet Fauſt zum zweiten Mal, auf Mephiſtos Rat, dem Kaiſer ſeine Dienſte an, diesmal aber zu wichtigerer, folgenſchwererer und ſegensreicherer Tat.

Die Schilderung der Schlacht, in die nicht nur die grotesken Geſpenſter, Haberecht, Raufebold und Haltefeſt, ſondern auch ganze Geiſterheere, Verwirrung und Grauen erweckend, ſelbſt in der Umgebung des Kaiſers eingreifen, gehört ſowohl in der Charakteriſtik der einzelnen Perſönlichkeiten, wie in der Anſchaulichkeit, in der durch Rede uns die einzelnen Phaſen des Kampfes vermittelt werden und ſchließlich in der ſtarken dramatiſchen Steigerung durch Hoffen und Bangen bis zu dem jubelnden „Herr Gott dich loben wir! aus Millionen Kehlen" mit zu dem Gewaltigſten und Lebendigſten, was Goethe geſchaffen.

Die ganze Szenenreihe ſelbſt iſt aber im Plan des

Stückes nur Mittel zum Zweck für Faust, von dem dankerfüllten Kaiser die Belehnung mit jenem Uferstrich zu erlangen, auf dem er sich sehnt seine Tatenlust im großen Stil zum Gemeinwohl zu betätigen. Merkwürdig genug erscheint freilich dabei, daß ähnlich wie in den früheren Akten auch hier diese scène à faire, die Belehnung Faustens fehlt, daß alle übrigen feierlich belohnt und belehnt werden, daß wir aber von Fausts Belohnung nur andeutungsweise erfahren, durch jene kleine, die Kämpfe des Mittelalters zwischen Kaiser und Kirche in wundervoller Prägnanz zusammenfassende Szene zwischen dem Kaiser und dem Erzbischof-Kanzler.

Erzbischof. Verzeih', o Herr! Es ward dem sehr verrufnen Mann
Des Reiches Strand verliehn; doch diesen trifft der Bann,
Verleihst du reuig nicht der hohen Kirchenstelle
Auch dort den Zehnten, Zins und Gaben und Gefälle.
Kaiser (verdrießlich). Das Land ist noch nicht da, im Meere liegt es breit.
Erzbischof. Wer's Recht hat und Geduld für den kommt auch die Zeit.
Für uns mög' Euer Wort in seinen Kräften bleiben!
Kaiser (allein). So könnt' ich wohl zunächst das ganze Reich verschreiben.

Tatsächlich war aber auch eine feierliche Belehnungsszene geplant, wie wir nicht nur aus den Skizzen zu diesem Akt in den Paralipomena sehen, sondern auch aus einem

Szenenfragment in dem „Faustus, mit Recht der Glückliche genannt", den Ritterschlag empfängt.

Der fünfte und letzte Akt ist in seiner ersten Szene „Philemon und Baucis" später entstanden, jedenfalls ausgeführt worden als der Schluß. Hier klaffte ebenso wie für die Einleitung dieser Tätigkeit Fausts, das heißt für die entsprechende Szene des vierten Aktes noch lange eine erhebliche Lücke, an deren Ausfüllung Goethe erst im letzten Jahre seines Lebens ging. Am 2. Mai 1831, berichtet Eckermann, Goethe habe ihn mit der Nachricht erfreut, daß es ihm in diesen Tagen gelungen sei, den bisher fehlenden Anfang des fünften Aktes so gut wie fertig zu machen. Die Intention auch dieser Szene," setzte Goethe hinzu, „ist über dreißig Jahre alt, sie war von solcher Bedeutung, daß ich daran das Interesse nicht verloren, allein so schwer auszuführen, daß ich mich davor fürchtete." Am 6. Juni berichtet Eckermann:

„Goethe zeigte mir heute den bisher noch fehlenden Anfang des fünften Aktes von „Faust". Ich las bis zu der Stelle, wo die Hütte von Philemon und Baucis verbrannt ist, und Faust in der Nacht, auf dem Balkon seines Palastes stehend, den Rauch riecht, den ein leiser Wind ihm zuweht.

‚Die Namen Philemon und Baucis,' sagte ich, ‚versetzen mich an die phrygische Küste und lassen mich jenes berühmten altertümlichen Paares gedenken, aber doch spielt unsere Szene in der neueren Zeit und in einer christlichen Landschaft.'

‚Mein Philemon und Baucis,‘ ſagte Goethe, ‚hat mit jenem berühmten Paar des Altertums und der ſich daran knüpfenden Sage nichts zu tun. Ich gab meinem Paare bloß jene Namen, um die Charaktere dadurch zu heben. Es ſind ähnliche Perſonen und ähnliche Verhältniſſe, und da wirken denn die ähnlichen Namen durchaus günſtig.‘

Wir redeten ſodann über den Fauſt, den das Erbteil ſeines Charakters, die Unzufriedenheit, auch im Alter nicht verlaſſen hat, und den bei allen Schätzen der Welt und in einem ſelbſtgeſchaffenen neuen Reiche ein paar Linden, eine Hütte und ein Glöckchen genieren, die nicht ſein ſind. Er iſt darin dem israelitiſchen König Ahab nicht unähnlich, der nichts zu beſitzen wähnte, wenn er nicht auch den Weinberg Naboths hätte.“

„Der Fauſt, wie er im fünften Akt erſcheint,“ ſagte Goethe ferner, „ſoll nach meiner Intention grade hundert Jahre alt ſein, und ich bin nicht gewiß, ob es nicht etwa gut wäre, dieſes irgendwo ausdrücklich zu bemerken.“

Soviel zur zeitlichen Datierung.

Der künſtleriſche Aufbau dieſes Aktes, die Gliederung der einzelnen Szenen erweckt, trotzdem in der Sprache hin und wieder Spuren jener eigentümlich greiſenhaften Sprechweiſe Goethes nicht zu verkennen ſind, die höchſte Bewunderung.

Er ſtellt ſich wieder dar als ein Drama für ſich, eröffnet von einem Vorſpiel („Offne Gegend“) Philemon und Baucis, das zugleich die Aufgabe einer Expoſition erfüllt

und in wunderbarſter Anſchaulichkeit uns im Spiegel eines anderen Menſchenlebens Fauſts Wirken vor Augen führt, und das zugleich durch den tiefen idylliſchen Abendfrieden, der über dieſe Szene gebreitet iſt, in einem faſt raffiniert zu nennenden künſtleriſchen Kontraſt ſteht zu der großen Kataſtrophe, die es einleitet.

Die Szene „Palaſt: Weiter Ziergarten, großer grad-geführter Kanal", entſpricht durchaus dem erſten Akt. Charakteriſtik des Helden, in einer buntbewegten, ſchnell fortſchreitenden Aktion, harte Diſſonanzen klingen an, ein Konfliktskeim tritt in die Erſcheinung.

Zwei Lebensauffaſſungen: der jubelnde Optimismus des Türmers:

Lynceus der Türmer (durchs Sprachrohr). Die Sonne ſinkt, die letzten Schiffe
Sie ziehen munter hafenein.
Ein großer Kahn iſt im Begriffe,
Auf dem Kanale hier zu ſein.
Die bunten Wimpel wehen fröhlich,
Die ſtarren Maſten ſtehn bereit,
In dir preiſt ſich der Bootsmann ſelig,
Dich grüßt das Glück zur höchſten Zeit.

in ſchärfſtem Kontraſt zu Fauſtens:

„Vor Augen iſt mein Reich unendlich,
Im Rücken neckt mich der Verdruß,
Erinnert mich durch neidiſche Laute:
Mein Hochbeſitz er iſt nicht rein;"

gipfelnd in: „O wär' ich weit hinweg von hier!"

Das Auftreten des Mephisto mit den drei Gewaltigen wirft ein düsteres Licht auf die Grundlagen, dieser von Faust im höchsten Sinn aufgefaßten Kulturarbeit.

„Man hat Gewalt, so hat man Recht.
Man fragt um's Was? und nicht um's Wie?
Ich müßte keine Schiffahrt kennen:
Krieg, Handel und Piraterie,
Dreieinig sind sie, nicht zu trennen."

Zugleich wirft dieses Wort nach vorwärts und rückwärts unheimliches Licht auf Faustens Situation.

Zwar seine Hände sind rein von dieser Schuld, aber durch seinen Diener, durch den Zerstörer von Anbeginn, in dessen Hände er die Ausführung seiner Pläne gelegt hat, ist eine geheime Saat von neuer Schuld aufgegangen, die nun auch ihn selber wieder in ihre Verschlingungen zieht, ohne daß er sich dessen deutlich bewußt wird. Das Beste in ihm, jener immer vorwärts treibende Drang, der nie befriedigt ist, immer noch Höheres, Besseres erstrebt, artet hier aus in schrullenhaften Eigensinn einer durch Erfolg verwöhnten Herrschernatur: Mephisto weiß sehr wohl, wie es ihn reizen muß, wenn er ihm grade in diesem Augenblick die Größe seiner Erfolge vor die Seele stellt:

„So sprich, daß hier, hier vom Palast
Dein Arm die ganze Welt umfaßt.
Von dieser Stelle ging es aus,
Hier stand das erste Bretterhaus;

Ein Gräbchen ward hinabgeritzt,
Wo jetzt das Ruder emsig spritzt.
Dein hoher Sinn, der Deinen Fleiß
Erwarb des Meers, der Erde Preis"

weiß, daß das kleine Staubkörnchen des Nichterfüllten ihm das Auge trübt für den Genuß dessen, was er erreicht:

„Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
Verderben mir den Welt-Besitz.
Dort wollt' ich, weit umher zu schauen,
Von Ast zu Ast Gerüste bauen,
Dem Blick eröffnen weite Bahn,
Zu sehn, was alles ich getan,
Zu überschaun mit einem Blick
Des Menschengeistes Meisterstück,
Betätigend mit klugem Sinn,
Der Völker breiten Wohngewinn.

So sind am härtsten wir gequält
Im Reichtum fühlend was uns fehlt.
Des Glöckchens Klang, der Linden Duft
Umfängt mich wie in Kirch' und Gruft.
Des allgewaltigen Willens Kür
Bricht sich an diesem Sande hier.
Wie schaff' ich mir es vom Gemüte!
Das Glöcklein läutet, und ich wüte."

Die ganze Tragik der gewaltigen Herrschernatur, die am Widerstand der Kleinheit und Kleinlichkeiten sich wund

und müde gearbeitet hat und selbst fühlt, wie ihr durch diese feindlichen, aber an sich nicht bösartigen Elemente die Reinheit des Willens getrübt wird, kommt in Fausts Worten zum Ausdruck:

„Das Widerstehn, der Eigensinn
Verkümmern herrlichsten Gewinn,
Daß man zu tiefer grimmiger Pein,
Ermüden muß gerecht zu sein."

So ist der Befehl schnell entlockt, der keine Schuld will und doch die Schuld schafft, die auf den Urheber zurückfällt, weil er die Ausführung in die Hände des Verderbers gelegt hat.

Dem zweiten Akt würde die Szene „Tiefe Nacht" entsprechen. Wieder einsetzend mit dem vollsten, jubelndsten Akkord glücklicher Weltanschauung in dem Liede des Türmers, einer Weltanschauung, die Zug für Zug der eigensten Goethes entspricht, der ja von sich selbst sagt: „Ich hatte stets Lust, selbst gut zu sein und andere gut zu finden":

„So seh' ich in allen
Die ewige Zier,
Und wie mir's gefallen
Gefall' ich auch mir.
Ihr glücklichen Augen
Was je ihr gesehn,
Es sei wie es wolle,
Es war doch so schön!"

Nun die grellſte, — dramatiſch höchſt wirkſame, in eigentümlicher Technik eingeführte — Diſſonanz, hervorgerufen durch die Schuld:

„Nicht allein mich zu ergetzen
Bin ich hier ſo hoch geſtellt;
Welch ein greuliches Entſetzen
Droht mir aus der finſtern Welt!“

Wir ſehen die ſchuldige Tat mit den Augen des Schuldloſen, während der eigentlich Schuldige in ahnungsloſem Optimismus, weil er den Umfang des Unglücks nicht kennt, die Rolle mit dem Türmer tauſchend auch hier nur die „ewige Zier“ ſieht:

„Ein Luginsland iſt bald errichtet,
Um ins Unendliche zu ſchaun.
Da ſeh' ich auch die neue Wohnung
Die jenes alte Paar umſchließt,
Das, im Gefühl großmütiger Schonung,
Der ſpäten Tage froh genießt.“

Und nun die Peripetie durch Mephiſtos Botſchaft:

„Verzeiht! es ging nicht gütlich ab.
Wir klopften an, wir pochten an,
Und immer ward nicht aufgetan;
Wir rüttelten, wir pochten fort.
Da lag die morſche Türe dort;
Wir riefen laut und drohten ſchwer,
Allein wir fanden kein Gehör.
Und wie's in ſolchem Fall geſchicht,
Sie hörten nicht, ſie wollten nicht;

Wir aber haben nicht geſäumt,
Behende dir ſie weggeräumt.
Das Paar hat ſich nicht viel gequält,
Vor Schrecken fielen ſie entſeelt.
Ein Fremder der ſich dort verſteckt,
Und fechten wollte, ward geſtreckt.
In wilden Kampfes kurzer Zeit,
Von Kohlen, rings umher geſtreut,
Entflammte Stroh. Nun lodert's frei
Als Scheiterhaufen dieſer drei."

und der Fluch über den unbeſonnenen wilden Streich und ſeine Urheber:

„Wart ihr für meine Worte taub!
Tauſch wollt' ich, wollte keinen Raub.
Dem unbeſonnen wilden Streich,
Ihm fluch' ich! teilt es unter euch!"

Darauf die höhniſch bittere Reſonanz uralter Erfahrungsweisheit, ſeit es Herren gibt und Diener:

„Das alte Wort, das Wort erſchallt:
Gehorche willig der Gewalt!
Und biſt du kühn und hältſt du Stich,
So wage Haus und Hof — und d i ch,"

Schuld und Fluch auf ihn ſelbſt zurückſchiebend, der zwar Tauſch wollte, aber keinen Raub, aber mit dem Tauſch Räuber und Mörder betraute. Und nun iſt eine ſolche Prägnanz der tragiſchen Situation erreicht, das ganz von ſelber, wie mit Naturnotwendigkeit die inneren Vorgänge zum Bilde werden:

„Die Sterne bergen Blick und Schein,
Das Feuer ſinkt und lodert klein;
Ein Schauerwindchen fächelt's an,
Bringt Rauch und Dunſt zu mir heran.
Geboten ſchnell, zu ſchnell getan! —
Was ſchwebet ſchattenhaft heran?"

Die vier grauen Geſtalten, die Verkörperung der Gewalten, die die innere Freiheit und die innere Freudigkeit der menſchlichen Seele lähmen und erſticken, die Verkörperung deſſen, was das Leben ſchwer macht, Mangel, Schuld, Sorge und Not, wie herbeigelockt durch die Witterung eines ihnen bereitſtehenden Opfers, nahen ſich; es gilt einen Menſchengeiſt in Feſſeln zu ſchlagen.

Aber dem Mächtigen vermögen drei von ihnen nichts anzuhaben; ihn kümmert nicht Mangel nicht Not, und ſelbſt die Schuld pocht an das verſchloſſene Tor des Allgewaltigen, der keinen Richter über ſich hat und anerkennt, vergebens.

Nur die Sorge hat Gewalt über ihn, und die Sorge macht von ihrer Gewalt Gebrauch.

Dieſe Szene, wo aus den Gedanken, den grübelnden Gedanken des Fauſt ſich vor unſeren Augen das Geſpenſt der Sorge verdichtet zu einer körperlichen Erſcheinung, die grauliche Zwieſprach hält mit dem einſamen Menſchen, der in ſeinen Zweifeln ihr wehrlos gegenüberſteht, gehört zu dem Größten, was ſymboliſche Dichtung je geſchaffen, eben weil die ſymboliſche Erſcheinung geradezu aus den Worten uns entgegenwächſt. Zugleich aber iſt dieſe

Szene, deren Stimmungsgewalt sich keiner entziehen kann, diejenige, die in ihrer Bedeutung für die Faustidee am meisten zu fragen und zu denken gibt, und die gerade neuerdings doch durch die sehr fein und geistreich ausgesonnene, und doch meiner Überzeugung nach grundfalsche, Goethes Gedanken Gewalt antuende Erklärung Hermann Türcks in einer neuen Beleuchtung gezeigt worden ist.

Der kurze Monolog ist der Ausgangspunkt:

„Faust (im Palast). Vier sah ich kommen, drei nur gehn,
Den Sinn der Rede konnt' ich nicht verstehn.
Es klang so nach, als hieß es — Not,
Ein düstres Reimwort folgte — Tod.
Es tönte hohl, gespensterhaft gedämpft."

Hier ist der entscheidende Augenblick.

Ist dies der Wendepunkt, wo Faust auch die letzten Schlacken verworrenen Menschentums ausschmilzt, und wo in einer scheinbaren Vernichtung die Seele wahrhaft frei wird zum Höchsten? oder bricht er hier dicht vorm Ziel schmählich zusammen, unterliegt der Erde Gewalten, denen er bisher getrotzt, wird sich selber untreu bis zur albernen Narrheit, daß er, der bisher den Geist aufs Ewige, Unendliche gerichtet hielt, den nichts befriedigen konnte, nun in der Entwässerung eines Sumpfes das höchste Ideal erblickt und so greisenhaft kindisch tatsächlich den Teufel die Wette gewinnen läßt, die dieser eigentlich schon verloren hatte?

Diese letzte Auffassung ist die von Türck vertretene, sehr fein und geschickt verteidigt, aber aus einer solch verfehlten Grundanschauung von Goethes Wesen herausgekünstelt, daß es doch unbegreiflich ist, wie diese geistreiche Spielerei, die den ganzen Faust schließlich zur Farce macht, Menschen, die ihren Goethe wirklich kennen, haben ernsthaft nehmen können. Ich will mich hier auf eine Polemik im einzelnen nicht einlassen. Ich muß mich begnügen, meine Deutung zu geben, und es dem Urteil des Lesers überlassen, ob sie überzeugend aus der Dichtung herausgewachsen erscheint.

Also: Faust auf der Höhe des Schaffens, in großer Kulturarbeit rein und uneigennützig wirkend über sein einstiges Ich herausgewachsen, wird plötzlich getroffen durch ein einzelnes Menschenschicksal, dessen Untergang er verschuldet. Und was er in dieser großen positiven Kulturarbeit vergessen, das Verhältnis von Mensch zu Mensch, das Allereinfachste und Allernatürlichste, auf dem sich alles aufbaut, tritt ihm in seiner Größe und seiner Tragik entgegen. Er fühlt es, wie weit er noch vom höchsten Ziel, das Leben in seiner Tiefe zu erfassen, entfernt ist, wie gerade durch das Schweifen ins Übersinnliche, durch den Bund mit den wider die natürliche Ordnung verschworenen Gewalten, auch seinem Schaffen das

Beſte fehlt, daß auch er erſt „entſtehen“ muß, frei werden von dem, was, indem es ihn über die Naturgeſetze emporzuheben ſcheint, ihn zugleich ausſcheidet aus dem großen organiſchen Zuſammenhang, in dem ſeine Aufgabe zu erfüllen, doch ſein höchſtes Ziel iſt:

„Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft,
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zauberſprüche ganz und gar verlernen;
Stünd' ich Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Menſch zu ſein.
Das war ich ſonſt, eh ich's im Düſtern ſuchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.“

In dem Augenblick aber, wo er freiwillig der egoiſtiſchen Sondereriſtenz, die ihn, im Bunde mit geheimen Mächten, von der Menſchheit trennt, entſagt, erſcheint ihm dieſes Hineinziehen des Geſpenſtiſchen in das natürlich organiſche Leben nicht nur widerſinnig, ſondern auch töricht.

„Nun iſt die Luft von ſolchem Spuk ſo voll
Daß niemand weiß, wie er ihn meiden ſoll.“

In demſelben Augenblick aber auch, wo er nichts weiter ſein will als natürlicher Menſch, ſcheint er auch wieder untertan den Gewalten, unter denen der Menſch leidet:

Die Sorge tritt über die Schwelle.

Er fühlt sie, er sieht sie, als etwas Feindliches, aber er ist entschlossen, ihm gegenüberzutreten, ohne Zauberspruch, nur als Mensch: „Nimm dich in acht und sprich kein Zauberwort."

Und nun beginnt der Kampf zwischen Faust, der nichts weiter sein will als ganzer Mensch, mit der Sorge, die den Menschen als ihr verfallen betrachtet.

„Hast du die Sorge nie gekannt?"

Nein, in dem Sinne, wie es die meisten fassen, als Fessel bei der Betätigung seines freien Willens hat er sie nicht gekannt, seit er aufhörte nur Mensch zu sein, seit er mit der Magie den Bund schloß.

In der nun folgenden Selbstcharakteristik, in der Türck eine greisenhafte Impotenz sieht, die auf das Höhere verzichtet, ist das ganze Lebensbekenntnis Goethes und zugleich das Geheimnis der inneren Befreiung, die Goethe Italien dankte, hier für Faust enthüllt:

„Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm!"
„Er wandle so den Erdentag entlang;
Wenn Geister spuken, geh' er seinen Gang,
Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er! unbefriedigt jeden Augenblick."

Aus dieser inneren Freiheit heraus, die er sich erkämpft hat, fühlt er sich jetzt auch gefeit gegen die Sorge:

„Unselige Gespenster! So behandelt ihr
Das menschliche Geschlecht zu tausend Malen;
Gleichgültige Tage selbst verwandelt ihr

In garſtigen Wirrwarr netzumſtrickter Qualen.
Dämonen, weiß ich, wird man ſchwerlich los,
Das geiſtig-ſtrenge Band iſt nicht zu trennen;
Doch deine Macht, o Sorge, ſchleichend groß,
Ich werde ſie nicht anerkennen."

Und wenn ihn jetzt auch die Sorge anhaucht mit den Worten:

„Erfahre ſie, wie ich geſchwind,
Mich mit Verwünſchung von dir wende!
Die Menſchen ſind im ganzen Leben blind,
Nun, Fauſte! werde du's am Ende"

ſo bedeutet das keinen Sieg über den inneren Menſchen Fauſt; ſie zwingt nur das Körperliche, die äußere Erſcheinung. Der Geiſt widerſteht und triumphiert, der Geiſt, der frei geworden iſt von den Feſſeln der Magie, der Menſch, der durch den Geiſt in ſich das Körperliche überwindet:

„Die Nacht ſcheint tiefer, tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht!"

Während alſo der erwähnte Erklärer dieſe innere Erleuchtung, die über den Zuſammenbruch des Körpers triumphiert, dies Herrwerden über das Niedrige, nicht durch eine von außen künſtlich herbeigezogene Kraft — Magie — ſondern durch die höchſte Anſpannung der angeborenen und eingeborenen ſchöpferiſchen Willenskraft, als den Anfang einer geiſtigen Verblödung, als einen Rückfall in das allgemeine Menſchenlos, als eine Abſage an ſeine

bisherigen höchsten Ideale, die ihm die Sorge ablockt, betrachtet, sehe ich hier den Höhepunkt.

In diesem Augenblick ist Faust aus eigner Kraft in den Kern jener schöpferischen Natur eingedrungen, aus der in der ersten Szene ihm durch den Erdgeist eine Offenbarung ward, die er damals nicht zu fassen imstande war:

„In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall ich auf und ab,
Wehe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit,
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid."

Diese Offenbarung, die Faust damals nur als die eines „geschäftigen" Geistes zu ahnen verstand, klingt jetzt aus reifster Erkenntnis ihres Wesens ins Menschliche übersetzt, als ein Triumphlied der Befreiung der an die Materie gebundenen menschlichen Seele durch die schöpferische Tat aus den Worten:

„Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errungene;

Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das Letzte wär' das Höchſterrungene.
Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht ſicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Menſch und Herde
Sogleich behaglich auf der neuſten Erde,
Gleich angeſiedelt an des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emſige Völkerſchaft.
Im Innern hier ein paradieſiſch Land,
Da raſe draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie ſie naſcht, gewaltſam einzuſchießen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verſchließen.
Ja! dieſem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das iſt der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient ſich Freiheit wie das Leben,
Der täglich ſie erobern muß.
Und ſo verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis ſein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich ſehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke ſtehn.
Zum Augenblicke dürft' ich ſagen:
Verweile doch, du biſt ſo ſchön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergehn. —
Im Vorgefühl von ſolchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchſten Augenblick."

Wer hierin eine greiſenhafte Abirrung vom höchſten, ſelbſtgeſteckten Ziel erblickt, wer meint, Goethe wolle hier-

mit beweiſen, daß Fauſt hierdurch zum „Wurmhaften der menſchlichen Exiſtenz“ hinabgeſunken ſei, der mag das ja aus ſeiner Auffaſſung vom Weſen des Genies geiſtreich begründen können, nur darf er ſich nicht unterfangen, uns das als Goethes Plan und Abſicht unterzuſchieben.

Und in dieſem Zuſammenhang ſei auch noch einmal an die früher zitierte Äußerung Goethes aus Italien erinnert. „Ich habe glückliche Menſchen kennen lernen, die es nur ſind, weil ſie ganz ſind. Auch der Geringſte, wenn er ganz iſt, kann glücklich und in ſeiner Art vollkommen ſein. Das will und muß ich nun auch erlangen, und ich kann's, wenigſtens weiß ich, wo es liegt und wo es ſteht .... Ich bin mir ſelbſt wiedergegeben.“

Daß Mephiſto dieſe innere Freiheit Fauſtens nicht begreift, und daß er infolgedeſſen glaubt, geſiegt zu haben, iſt natürlich kein Beweis des Gegenteils.

Und ſchließlich, wenn Türck betont, daß Fauſt alſo die Wette verliere, aber am Ende trotzdem gerettet werde, „weil er bis zu dem Augenblick, in dem er von der Sorge, der Vorläuferin des Todes, übermannt werde (das wird er ja aber nicht!) ſtets im tiefſten Innern dem ewigen Sein zugewandt geblieben war, unabläſſig, wenn auch unbewußt, dahin ſtrebend und darum bei keinem endlichen Gut beharrend, kein endliches Gut zu ſeinem Idol machend,“ ſo erſcheint mir das ebenſo wie die

ſich daran ſchließenden Bemerkungen über die Entelechie, d. h. Fauſts Unſterbliches, das gerettet wird, ungeheuer gekünſtelt und willkürlich — namentlich wenn man einmal ſich der Worte Gott Vaters im Prolog im Himmel erinnert — „und ſteh beſchämt, wenn du bekennen mußt, ein guter Menſch in ſeinem dunklen Drange iſt ſich des rechten Weges ſtets bewußt.“ und zweitens der Äußerung Goethes zu Eckermann am 30. Juni 1831, wo er die Worte:

„Gerettet iſt das edle Glied
Der Geiſterwelt vom Böſen:
Wer immer ſtrebend ſich bemüht,
Den können wir erlöſen.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben Teil genommen,
Begegnet ihm die ſelige Schar
Mit herzlichem Willkommen“

als den Schlüſſel zu Fauſts Rettung bezeichnet und hinzufügt: „In Fauſt ſelber eine immer höhere reinere Tätigkeit bis ans Ende und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe.“

Vor allem muß immer wieder Eins betont werden: Gerade an dem Höhepunkt der Dichtung iſt, je weiter das Werk vorrückt, das Schickſal Fauſtens nicht Spiegel einer Einzelerſcheinung eines Genies, ſondern eines Menſchheitserlebniſſes.

Faust verkörpert die edelsten Triebe, die in der Menschheit vorhanden sind in seiner Persönlichkeit; in ihm kämpft und siegt nicht das Genie, sondern das Gute; das ewig unzerstörbare Gute in der Menschheit über das Böse siegt durch die selbstlose Einsetzung der ganzen angeborenen Kraft im Dienste der Menschheit.

Und darum ist auch die vergebende Liebe von nöten, die nun, nachdem das Drama Fausts Tod mit der Niederlage Satans geendet, in einem himmlischen Epilog, der dem himmlischen Prolog des ersten Teils entspricht, verkörpert in der Gestalt, die Faust in tiefste Schuld verstrickt hat, als Symbol höchster selbstloser, himmlischer verzeihender Liebe, den Kämpfer im Dienste der Menschheit aus dem Staube emporträgt in jene höheren Regionen, wo der sehnsüchtige Traum des jungen Faust von einer Welt, wo

„Alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt,
Wo Himmelskräfte auf und nieder steigen,
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch All das All durchklingen!"

zur Wahrheit wird.

Nicht wie im Prolog führen jetzt das Wort die Engel, sondern die Erlösten, die Befreiten, die gleich

Faust emporgestiegen sind, die sich durch die Sünde und durch die Schuld hindurchgekämpft haben zu der reinen, verklärten Güte, die in allem die ewige Zier sieht, die das Größte liebend umfaßt wie das Kleinste, die nichts gering achtet was ist und strebend sich bemüht, und die im Irdischen ihren höchsten und reinsten Ausdruck findet, in der Liebe,

„Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan."

Buchdruckerei Roitzsch vorm. Otto Noack & Co.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not remove the card from this Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU, Boston

Goethe, Johann Wolfgang von. Faust 80196 LG
Author Litzmann, Berthold G599f
Title Goethes Faust. .YLi

DATE. NAME OF BORROWER